


ferro piludu e il gruppo artigiano ricerche visive

segno libero





Come lo definisce l'autore, *Segno libero* è un non-libro, piuttosto è un cacciavite, un pennello, **uno strumento per imparare a comunicare**. Pubblicato nel 1981, è stato il frutto di un decennio di lavoro, di discussioni e di appunti sterminati sull'analisi dei messaggi e sulla loro scomposizione, sulla costruzione del layout e sulle tecniche a basso costo per poterli riprodurre «In casa».

Libro cult, adottato negli anni in moltissimi corsi di comunicazione e di basic design, in questa nuova edizione è arricchito da una prefazione storico-critica e sedici nuove pagine a colori, in cui **Riccardo Falcinelli** racconta la vita e l'opera di **Ferro Piludu** e del Gruppo Artigiano Ricerche Visive: dal lavoro per le grandi committenze all'impegno politico, dal metodo progettuale alla collaborazione con l'editoria libertaria (a cominciare da elèuthera, sin dagli esordi).

Segno libero è un testo chiave della grafica italiana **che piacerà agli appassionati di storia del design**, ma è anche uno strumento pratico – soprattutto oggi, grazie ai fermenti legati alle autoproduzioni digitali – per chi ha cose da dire e storie da raccontare.



SENO LIBERO

UN CORSO DI
GRAFICA ALTERNATIVA
PER CHI
VOGLE
STAMPARE
CON POCHE SOLDI
E MOLTA IDEE

DAL 16 MARIO
OGNI MERCOLEDÌ
DEL 19
CONVENUTO OCCUPATO
VIA DEL COLOSSEO 41
MOVIMENTO
SCUOLA-LAVORO

Ferro Piliudu e il Gruppo Artigiano Ricerca Visiva <i>La grafica, libera</i> di Riccardo Falcinelli	4-16
Ricostruire un classico <i>Note di lavoro</i> di Stefano Vittori	17
Presentazioni delle precedenti edizioni (1981 e 1988)	18
SEGNO E COMUNICAZIONE	21
IL SEGNO	22-25
IL MESSAGGIO	26-29
LA COSTRUZIONE DEL MESSAGGIO	30
L'ELABORAZIONE DEL MESSAGGIO VISIVO	31-32
1•La raccolta dati	33-35
2•La scomposizione del messaggio in elementi	36
3•Cosa ricavare dagli elementi del messaggio	37-41
4•La trasformazione dei dati in elementi visivi	42-44
5•La composizione degli elementi nello spazio visivo - teoria	45-48
5/A•FORZE E TENSIONI VISIVE	47-51
5/B•SITUAZIONI DI ATTRAZIONE VISIVA	52-53
•I contrasti	54
•Le progressioni	55-58
•Positivo e negativo	57-58
•Il colore nello spazio visivo	59-61
5/C•RAPPORTI DI ATTRAZIONE VISIVA	62
•Rapporto significato / disposizione	62-64
•Rapporto significato / colore	65-66
•Rapporto significato / grafica	67
6•La composizione degli elementi nello spazio visivo - pratica	68-75
7•La verifica con l'emittente e con il ricevente	76-79
LE TECNICHE DI ESECUZIONE	80
1•L'elaborazione dell'immagine	81-87
2•Il collage e il fotomontaggio	88-92
LE TECNICHE DI REALIZZAZIONE E DI STAMPA	93
1•Il murale	94-96
2•La stampa con sagome ritagliate	97-99
3•La stampa attraverso mascherine	100-104
4•La stampa eliografica	105-108
5•La stampa serigrafica	109-114
L'IMPAGINAZIONE	115-126
Conclusione	127
Riproduzioni	128-143



Sigla televisiva
«lunedifilm» RAI 1,
1983-2002,
fotogramma finale
con il marchio.

Ferro Piludu

• Il Gruppo Artigiano Ricerche Visive

La grafica, libera

di Riccardo Falcinelli

● Ogni lunedì, dal 1983 al 2002, nella casa degli italiani è entrata una sigla animata, pensata per i film del lunedì sera sul primo canale RAI, divenuta un pezzo dell'immaginario nazionale per via dei disegni coloratissimi e la memorabile voce di Lucio Dalla. L'autore è **Ferruccio Piludu**, generazione 1930, di origini sarde, nato a Milano ma romano di adozione. Famiglia borghese, di destra, Piludu si diploma perito tecnico industriale ma, dopo oltre un decennio come consulente di impianti petroliferi, molla tutto ed è indeciso se fare il suonatore di trombone oppure il grafico. La musica sarà sempre una presenza forte nei suoi pensieri, soprattutto il **jazz**. Perché nella vita ci vuole swing, come ripete spesso, Louis Armstrong, Chet Baker (che cantava come l'Arcangelo Gabriele) e Vinícius de Moraes saranno riferimenti costanti. Sceglie però di fare il grafico, professione dai confini decisamente sfumati nell'Italia degli anni Sessanta. Per come lo intende lui **il grafico è qualcuno che aiuta a raccontare delle storie**. Ma soprattutto è qualcuno che disegna, che sa disegnare. Cosa che lui fa ininterrottamente da quando è piccolo.

● Nella sigla del «lunedifilm» si sente l'eco di questa formazione, uno stile divenuto presto il marchio di fabbrica del suo studio: disegni nitidi al tratto, dalla linea chiara vicina ai fumetti e all'illustrazione, riprodotti, ingranditi o modificati tramite reprocamera e infine colorati con le Ecoline. In questa storia **c'è un gabbiano fatto**



▲ «lunedifilm», Kodalith con la progressione dell'animazione del gabbiano.



▲ «lunedifilm»,
fotogrammi 16 mm.

di pellicola che vola sopra i marchi delle grandi case cinematografiche. E c'è un arcobaleno. Entrambi inequivocabili simboli di libertà. Come a dire che il cinema, inteso come forza culturale, è portatore di conoscenza, quindi di fratellanza. Si tratta di iconografie molto diffuse dopo i movimenti degli anni Sessanta. Pacifismo, libertà, amore. Ma in Piludu questi valori hanno una dimensione più profonda, personale e identitaria. Per lui la grafica significa anche affrancarsi da un contesto oppressivo per «mettere di avere paura», come ripete spesso. In un contesto borghese troppo angusto per la sua sensibilità, Piludu è un libertario. **È fare grafica significa intraprendere una battaglia culturale per cambiare le cose** o anche più semplicemente per difendersi da «preti e vecchie signore». Ma quei simboli hanno anche altri significati, meno immediati: l'altra passione di Piludu è infatti il volo a vela e il gabbiano è anche un autoritratto. Perché volare non è una metafora ma una cosa che si può fare davvero. Il tema scelto potrebbe sembrare un paradosso: anziché far vedere il cinema, ci vengono mostrati i marchi dei produttori, ma – sembra dire Piludu – il leone della MGM o la donna con la fiaccola della Columbia non sono semplici brand, ma figure che abitano la mente degli spettatori e che tutti riconoscono. **L'immaginario è collettivo appunto perché riguarda quello che abbiamo in comune.**

La sigla del «lunedifilm» è insomma una sigla fatta di altre sigle, cioè di fantasie condivise.

● Piludu esordisce negli anni Sessanta collaborando con la società discografica RCA Italia: copertine di dischi, album, cataloghi

e confezioni. Si fa notare con il design di molti 33 e 45 giri – tra cui la quasi totalità dei dischi di Sergio Endrigo – e proprio con RCA vince il World Gold Cover per la copertina dell'album *La vita, amico, è l'arte dell'incontro* dell'amatissimo Vinícius de Moraes.

Dopo una collaborazione con il grafico Sergio Salaroli, suo coetaneo, nel 1970 nasce il **Gruppo Artigiano Ricerche Visive**¹, uno studio di riferimento per quasi trent'anni ma anche un crocevia per la vita culturale romana.

«Del Gruppo Artigiano prima o poi passano tutti», si diceva all'epoca. Chi in pianta stabile, chi magari solo per una collaborazione. Un posto in cui il lavoro collettivo è fondamentale, anche perché si fa davvero di tutto e c'è bisogno delle competenze più diverse: dalla sigla tv all'editoria, dagli allestimenti a quello che oggi chiameremmo *corporate identity*. Ma l'aspetto centrale è l'artigianalità, il «fare» qualcosa concretamente, che è il legante tra i collaboratori: fotografi, copywriter, registi, ma anche pittori, scenografi e poeti. Piludu – come ammette lui stesso – forse fa meno degli altri, ma è l'indispensabile direttore d'orchestra. Riesce infatti a dare a ogni progetto la sua

1. Oltre i membri storici Leila Arrankoski, Enzo Costantini, Francesco Pilato e «Giuseppe» Sciortino, negli anni sono passati per il GARY i giovani grafici: Carla Baffari, Carla Caciotti, Chiara Ceproni, Roberto Conti, Riccardo Falcinelli, Mario Romano; • gli amici fotografi: Pino Abbrescia, Umberto Bignardi, Sandro Vannini, Guido Vanzetti; • i copywriter e gli scrittori: Severino Cesari, Germano Lombardi, Paolo Pozzani; • gli artisti: Nello Frasca, Gianni Novak, Carlo Montesi, Giò Pomodoro, Remo Remotti; • i registi di teatro e cinema: Gianvittorio Baldi, Antonello Biondi, Achille Parilli, Mario Ricci, Lucilla Salimei, Gianpietro Tartagni.

politica, il suo modo riconoscibile di sentire le cose, il gusto per il variegato, per il dire tanto con poco, per certe chiusure visive come il tratto sottile e ordinato, unito alle immancabili iconografie libertarie, li ritroviamo infatti sia nella grafica per le cause politiche e sociali, sia nella comunicazione istituzionale. Da una parte i clienti di business puro: da Olivetti alla Pirelli, dall'Alitalia alla Benetton, dalla Rai a Battistoni. Il selotto delle crevette di via dei Condotti. Dall'altra il movimento anarchico (in particolare il Centro studi libertari Giuseppe Pinelli di Milano), l'editoria libertaria (le edizioni Anabasi prima ed editura poi, ma anche il mensile «A - Rivista anarchica» e il trimestrale «Libertaria») e i progetti di cooperazione con le scuole. In questo paradosso - che è prima personale e poi politico - c'è il senso della visione di Pludis: nel migliore dei mondi possibili l'eleganza della vecchia borghesia colta - cioè il passato, le origini, quello che di classico c'è nell'immaginario cittadino - non sarà in conflitto con i valori progressisti e con la possibilità di immaginare un futuro davvero diverso. È di certo un dilemma che potrebbe essere raccontato in sede psicoanalitica, ma è anche una lezione utile più in generale: la possibilità di conciliare opposti apparenti, scegliendo con quali clienti lavorare e quali rifiutare. Scegliere le idee non le etichette. Stare dalla parte delle persone non astrattamente (come fanno i social).

● Ferro Pludis era un uomo elegante. Nel modo, nel vestire, nel pensare. Non lazioso. Mai frivolo. Con una nota stravagante che balenava solo al momento giusto. Tuttavia sempre asciutto e appropriato. È indubbio, d'altronde, che con un passato complesso alle spalle fosse anche attraversato da ombre e intemperie, che però camuffava con un vezzo d'altri tempi: **diceva infatti di essere un po' tonto**. Gli intelligenti erano sempre gli altri e lui voleva circondarsene. In parte si trattava di finta modestia, un dispetto da educazione *Ancient Régime*, ma c'era anche un autentico dubbio che era in fondo la sua forza. Pludis, sapendo di non sapere, si impegnava più degli altri. Per un progetto era capace di buttare giù decine e decine di bozzetti, per giorni, settimane, con minime variazioni. Anche non trovava la strada giusta. Faticava. Rifaceva, insistentemente. Una frase che ripeteva spesso era «bisognerebbe avere il coraggio di lavorare di notte». Il tempo non bastava mai. Specie se si era perfezionisti come lui. Ma quando gli chiedevi che cos'è la perfezione? Ti diceva che è qualcosa di sfuggente, in questo simile all'Utopia (un altro concetto centrale): quando pensi di averla raggiunta, devi rinunciare e partire verso una nuova Utopia. Il risultato perfetto è sempre una chimera, è sempre ancora da raggiungere. **Quasi sempre si circondava** meno dotato di altri lo portò a sviluppare un metodo fuori del comune. Le centinaia di bozzetti erano infatti parte di una teoria più



▲ Storyboard preliminare per la regia televisiva «Viaggio intorno all'anima» di Sergio Zavoli, Rai 1, 1987. Nella versione finale i disegni sono stati sostituiti con sculture di Henry Moore.

Materiali coordinati
per Sergio Endrigo.
Fonti Cetra, fine anni '60.



Copertine di 33 e 45 giri
realizzate per Fonti Cetra,
anni '60-'70.



generale: in ogni progetto la fase preparativa e documentaria doveva essere approfondita, metodica, ma l'esecuzione veloce. Si passavano settimane a discutere e a vagliare tutte le ipotesi possibili per trovare il cuore del progetto, e questo non era mai una faccenda di stile ma sempre di «storie». Secondo lui, in tutto c'era una storia degna di essere raccontata ed era quella che andava stanata. E soprattutto bisognava avere rispetto di tutte le storie se erano autentiche: poteva trattarsi di una nuova macchina da scrivere, di un classico dell'anarchia o del modo di fresare le lenti polarizzate, per citare Olivetti, elèuthera e Barberini tre committenti costanti dello studio. Anche per questo il lavoro al Gruppo Artigiano somigliava a quello di una redazione giornalistica o al backstage di un film più che a uno studio grafico in senso stretto. Parte integrante di questi processi era infatti la scrittura. Piludu prendeva migliaia di appunti, in maniera rigorosa e ordinatissima. E spesso faceva anche il copywriter. Scrivere e disegnare dovevano essere un tutt'uno. Basta guardare i suoi diari, i suoi scartafacci, ma anche le lettere private e d'amore per rendersi conto che questo impianto era una forma mentis. Soprattutto perché Piludu – che in fondo aveva avuto un'educazione estetica crociana – temeva la scissione di forma e contenuto e quindi era sempre proteso a voler dare la forma perfetta a tutte le cose, fossero anche degli appunti veloci.

Copertina per Vinícius de Moraes *La vida, amico, é l'arte dell'incontro* (Fonti Cetra, 1969), con cui vinse il World Gold Cover.



● Una prova di questa limpidezza progettuale la vediamo nei bozzetti preliminari per i prodotti editoriali. Per esempio a fine anni '80, nel periodo in cui è art director per l'edizione italiana di «Esquire», abbiamo interi faldoni in cui studia con la pazienza di un amanuense i layout del «timone», cioè l'andamento progressivo delle pagine con cui si stabiliscono i pesi e i ritmi sia della composizione sia dello sfoglio. Matite, pennarelli, i tanto amati Tratto Pan, talvolta qualche marker ad alcool della Letraset e le simulazioni di finto testo, sempre meticolose, tanto che più di una volta i bozzetti risultano più potenti del lavoro finito. Anche dietro questi fogli si sentono parlare le sue passioni: **Paolo Uccello**, quello che aveva davvero la storia da raccontare; **Milton Glaser**, con i tratteggi che sono già poesia; **Jean-Michel Folon**, per il senso del colore; e poi l'amatissimo **Corto Maltese** di Hugo Pratt, che riassume in sé il senso dell'avventura e il tratto a china rigoroso, in cui parola e figura sfumano, diventano tutt'uno. È stato forse questo il più autentico talento di Piludu: pensare disegnando.

● Frutto di un decennio di lavoro, di discussioni e di appunti sterminati, nel 1981 esce *Segno libero*, il libro che state per leggere, o sarebbe meglio dire **che state per usare**, visto che fin dalla prefazione Piludu lo definisce un **non-libro**, piuttosto un **cacclavite** o un **pennello**. È un manuale di grafica, ma solo in parte. È anzitutto uno strumento per imparare a comunicare, un attrezzo per chi ha cose da dire, per chi ha dentro di sé la famosa «storia». E in questo è un testo radicale e diverso da tutti

gli altri. Mentre infatti la maggioranza dei libri rivolti ai designer erano perlopiù prontuari per imparare il «linguaggio della grafica», come si usava dire allora, con quest'opera **Piludu parla a tutti gli altri e non solo ai professionisti**. Non vuole formare i futuri art director ma aiutare a dare voce a chiunque voglia dire. **«Imparare a comunicare vuol dire imparare a essere un po' più liberi»** recita uno strillo in copertina. In questi termini è decisamente un libro politico. Esce a inizio anni '80, ma è evidentemente un libro che chiude la stagione precedente, quella dell'impegno politico ma anche quella delle ombre. E tra le pieghe dell'ottimismo progressista il lettore di oggi avvertirà inevitabilmente l'eco delle stragi di Stato prima e degli anni di piombo poi.

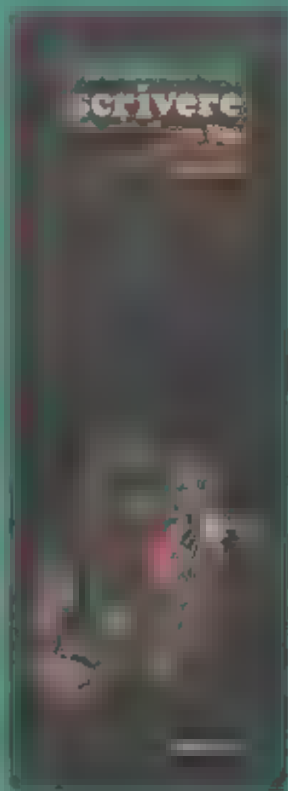
● A leggerlo oggi, trentacinque anni dopo, molte cose appaiono più chiare: le virtù (che sono moltissime) ma anche i limiti. I temi caldi dell'epoca parlano in ogni pagina: il divorzio, i diritti delle donne, l'autoproduzione. È il libro di un autodidatta e si sente. Ma in questo sta la sua bellezza e lo spirito di libertà che lo pervade. Piludu non ha fatto studi formali, quello che racconta è il succo di anni di letture e di lavoro sul campo. Tanto più stupisce il rigore con cui i concetti di base vengono messi in ordine. Certo non mancano le ingenuità o le contraddizioni. Se per esempio identifica il pensiero retrogrado e opprimente con la polizia e con lo Stato, con quello che all'epoca si chiamava «il Sistema», poi però tra i mezzi fondamentali Piludu consiglia l'uso della «sezione aurea», che è quanto



▲ Implicor Olivetti, spazio specchiante con 32 proiettori sincronizzati per 2800 diapositive, XV Triennale di Milano, 1973.



5,000





▲ Le sirene di Titano: bozzetti per l'illustrazione di copertina dell'omonimo romanzo di Kurt Vonnegut pubblicato da Giuthera nel 1993

10



MUTAZIONI



UTOPIA
EDITRICE

UTOPIA



▲ Bozzetti di marchi editoriali anonimi, 1988. Primi esperimenti per la nascente casa editrice che si chiamerà Giuthera.

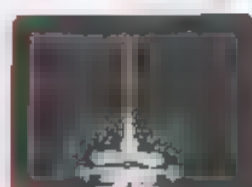
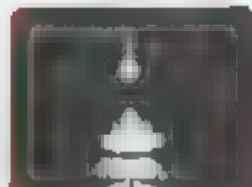
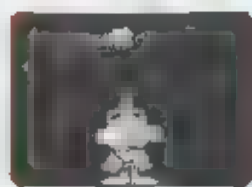
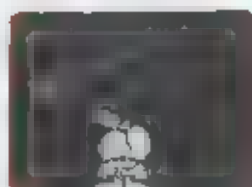
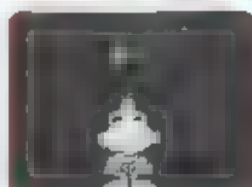
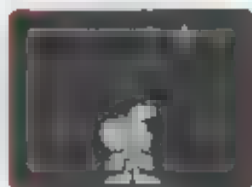
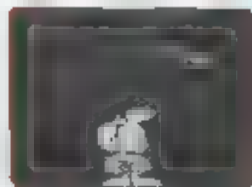
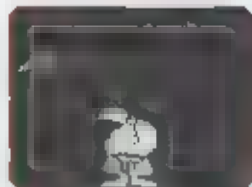
di più tradizionale si possa immaginare progettualmente. Le proporzioni classiche sono infatti da sempre l'espressione per eccellenza della classe dominante, tanto che proprio la sezione aurea viene rilanciata in pieno Rinascimento nei circoli umanistici sostenuti da banchieri e latifondisti. Ma su molti fronti Piludu si limita a ripetere saperi già noti, consolidati, perfino banali. Come il fatto che riguardo alla teoria del colore propone come modello unico Paul Klee, di cui suggerisce la lettura dell'opera completa, ma è meno interessato al più contemporaneo Rudolf Arnheim, forse il vero rivoluzionario nella didattica dell'arte e del design di quegli anni. Del resto la passione per Klee corrisponde al suo gusto così simile, fatto di accumulo di appunti, note, riflessioni disegnate. In questo Piludu è un uomo d'altri tempi. Ha rispetto per i padri. **A fronte di una critica radicale della società, non incontriamo quasi mai una critica altrettanto decisa delle convenzioni grafiche del passato: tre colori primari, la divisione dello spazio per moduli o secondo proporzioni, sono legge. E anche il modello teorico di comunicazione di massa è decisamente rigido e prescrittivo.** Come regolative sono alcune scelte stilistiche per esempio l'uso dell'Helvetica, la font culta di quegli anni. Imposta dalla scuola svizzera come garanzia di gusto buono e progressista. Eppure Piludu è quanto di più distante dagli svizzeri si possa immaginare: ci sono le gabbie ma l'impostazione concettuale è pittorica. Non è un caso che la parte più interessante del libro sia la lettura dei layout grafici come fossero quadri. Si parla infatti di tensioni visive e di forze. Un tipico approccio da belle arti.



★ SCARAMOUCHE ★



▲ Studi per il marchio di Scaramouche: un locale di Roma



Come stai ?

Come stai facendo ? Come va con
Gianni ? E i corsi di grafico ? Com'è la gente ?
Il cielo è grande ? Come pensi ? Lo
sai che tutti chiedono di te ? Come leggi ? Riesci a
stancare ? Come è la casa dove vivi ? E
Guatemala City ? Pensavo davvero
in inglese ? Che musica c'è in giro
gatti ? Perché non mandi una cartolina a
Piero ?

Fa molto caldo ? Il mare è grigio ?
Sei felice ? Sei triste ?
E non ?

Perché , per ora così , non scrivi ?
però ?)



Enquire



Enquire

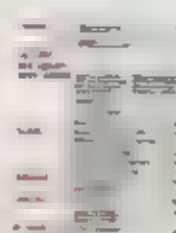
Enquire

Enquire



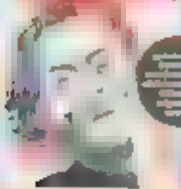
Enquire

Enquire

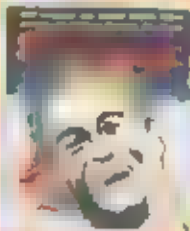
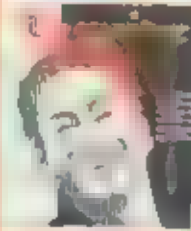
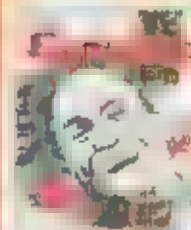
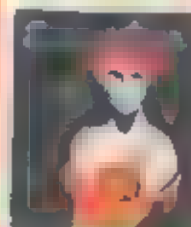


Enquire

Enquire



Enquire

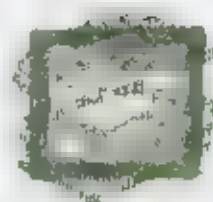
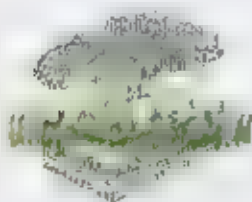


Enquire

Frank Lloyd Wright **LE REGIONI DELLA NATURA**



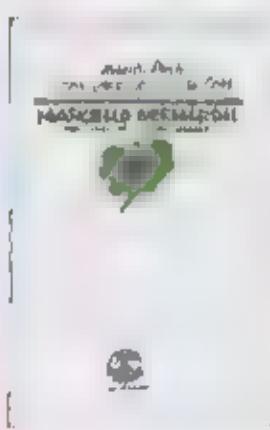
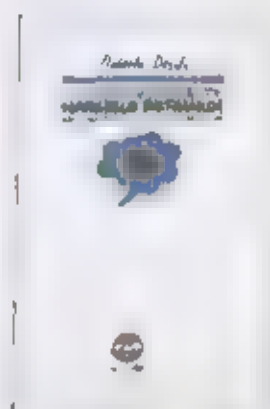
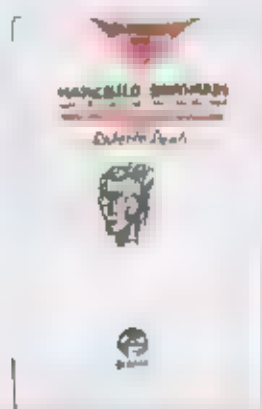
Dopo aver disegnato
 il lavoro, il libro veniva
 veniva fotocopato e su
 queste copie erano eseguite
 variazioni a pennarello

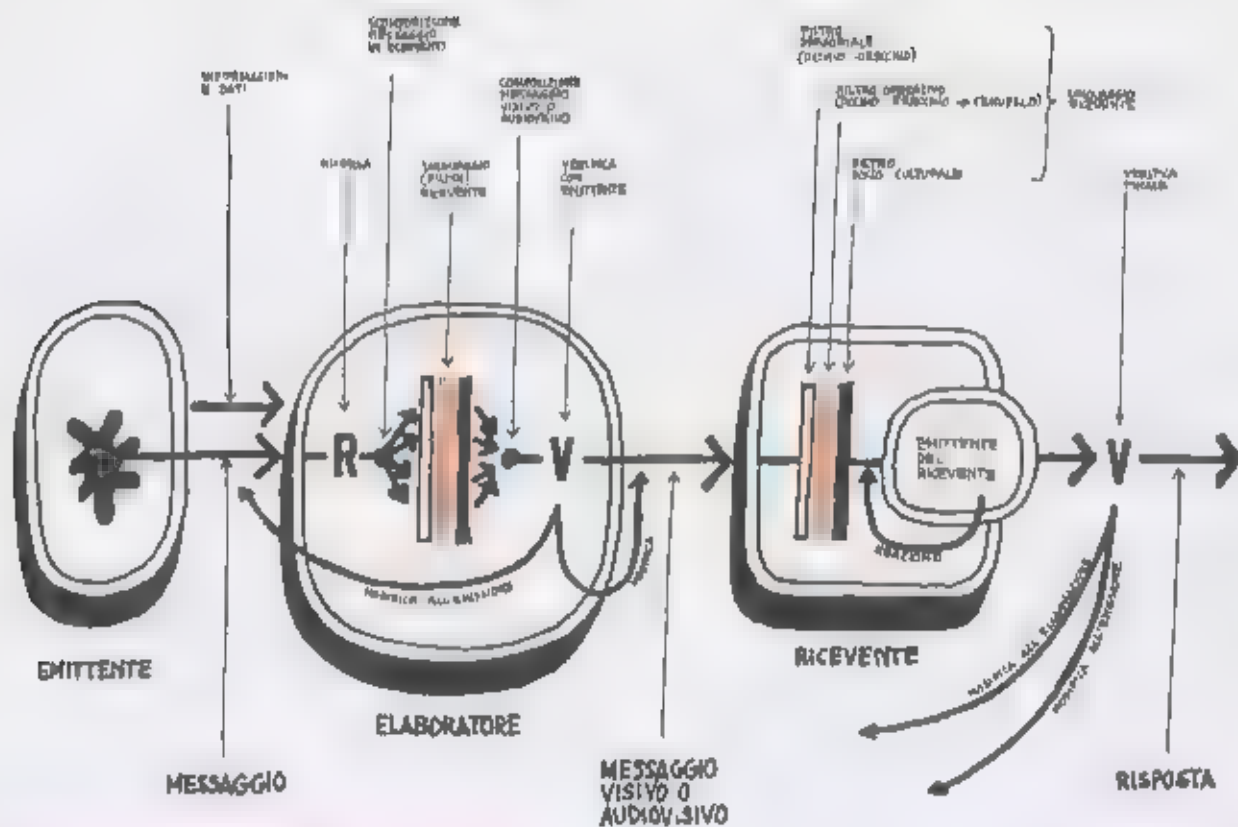


Dopo aver disegnato
 il lavoro, il libro veniva
 veniva fotocopato e su
 queste copie erano eseguite
 variazioni a pennarello

L'impianto generale è appunto antico: oltre
 a Kies, i nomi tutelari sono Charlie Chaplin, László
 Moholy-Nagy, El Lissitzkij, i modernisti insomma.
 Basta guardare l'uso di filati, di segni
 di interpunzione usati in maniera strutturale
 e il profuvio di pallini (una vera ossessione), scelta
 presa di peso dallo stile dell'editoria Bauhaus.
 Per molti versi, le ingenuità che ritroviamo nel libro
 sono però anche frutto del gusto di un'epoca
 in cui i nemici avevano contorni delineatissimi:
 il poliziotto col manganello è il male, l'anarchia
 è il bene. Quello che riscatta certe semplificazioni
 è però sempre l'afflato poetico, sinceramente
 sentito, e il desiderio di fornire strumenti al lettore,
 fuori dai canoni del mainstream.

● Da tempi della prima edizione il mondo
 è ovviamente cambiato in modo radicale.
 Quando *Segno libero* è stato composto
 non c'erano i computer. Eppure ha ancora
 delle cose da dire. **Se i consigli tecnici sono
 ormai superati o irrealizzabili, la ricerca
 della storia da raccontare è oggi più
 che mai centrale.** Proprio in un momento
 storico come quello attuale, in cui assistiamo
 a un omologazione del linguaggio espressivo,
 bisogna guardare alle voci sinceramente diverse.
 Basta guardare la grafica pubblicata ogni giorno
 su portali e social network per rendersi conto
 che è tutto uguale, e che sono i software
 a parlare e non le persone. Tutto ben fatto,
 ma anche tutto tragicamente identico. In questo,
 il metodo del Gruppo Artigiano ha molto
 da insegnarci. Intanto **Piludu non credeva
 alla creatività ma alla fatica.** Non si reputava
 un artista ma uno che aveva sudato perché aveva
 delle cose da comunicare agli altri. Nella pratica
 di tutti i giorni e nelle pagine di questo libro
 Piludu ha ripetuto spesso che **per fare
 la grafica non servono abilità particolari
 ma tanta buona volontà. Chiunque può fare
 e può farcela.** Un'idea in controtendenza
 rispetto ai miti attuali della creatività
 e dell'espressività sorgiva e spontanea.





14



Ma il nome Primo Maggio
Anno della sanatoria
e due colori 1977



Studi sull'area della A
e la sua area di
e la sua area di
e la sua area di
e la sua area di



Schematizzazione
del modello classico
di comunicazione
disegno a uso didattico
Pennarelli su carta
da disegno
inizio anni '80



«Carte Segrete», ottobre
1987: copertina stampata
su cartone da imballaggio

In fondo, pur avendo un grande talento, Pliudu credeva più alla virtù della volontà che a quelle degli individui naturalmente dotati. O forse il suo talento era proprio la volontà. Ma di attuale c'è anche l'entusiasmo per tutti i contesti alternativi in cui fare comunicazione: si parla di murales e di serigrafia, linguaggi più che mai stringenti in tempi di street art. Forse la parte più affascinante sono proprio quelle in cui consiglia come un bricoleur, di usare un phon per i capelli per asciugare un telaio o la doccia per pulirlo. Al centro del discorso non c'è mai la venerazione per la tecnica esatta ma, appunto, un modo di pensare in cui bisogna inventarsi da sé tecniche e tecnologie. Chi oggi è cresciuto nel mondo di Photoshop può trovare in queste pagine un antidoto alla ripetitività. Le idee vengono facendo. È soprattutto l'ammonimento che le tecniche sono solo uno strumento, non il fine del lavoro; **l'unico scopo è avere un progetto importante**. Bisogna vivere di progetti, amava ripetere: nella vita, nella politica e nelle cose che si fanno. Che poi in lui queste tre cose erano un tutt'uno. Una sensibilità affine anche al mondo dei makers che di certo a Pliudu sarebbe piaciuto. **Se siamo sempre seduti davanti al computer, finiremo per dire tutte le stesse cose**. Segno libero, al contrario, insegna a uscire dai quiz, dalla scrittura a guardare le cose in modo diverso. Perché fare fisicamente le cose è già pensare. Naturalmente sempre che ci interessi essere liberi. E che si abbia davvero una storia da raccontare.

● Ho conosciuto Ferro Pliudu quando avevo diciassette anni. Non avevo mai pensato di occuparmi di grafica: ma al Gruppo Artigiano si facevano anche i cartoni animati e quello sì, mi piaceva. A forza di frequentarlo, di starlo a sentire, quell'incontro fortuito si è configurato come un segno dei destini. Non saprei neppure elencare le tante cose che ho imparato in quasi vent'anni di cui cinque in forza allo studio. Per non parlare di tutti gli incontri che mi ha permesso di fare. Soprattutto lo spendersi per quello in cui si crede: «chiedersi qual è la propria storia e provare a dirla con eleganza. **Eleganza**, una parola che Ferro ripeteva spesso.



Non era però un valore mondano ma morale: dire molto con poco. E quando progettando veniva fuori quella che lui chiamava «eleganza, gli si accendevano gli occhi. «Guarda! - mi diceva - **Ci siamo: è perfetto perché è fatto di niente**». Quando, appena conosciuto, gli chiesi cosa dovessi fare per diventare bravo mi rispose che dovevo guardare le cose in maniera diversa dagli altri. **E il modo più diverso di tutti è volare**, letteralmente insisteva che dovevo andare con lui in aereo e guardare l'Italia dall'alto. Per un ragazzino di diciassette anni erano parole vertiginose. È noto che Molière è morto in scena mentre recitava, perché il teatro era la sua vita. Ferro Pliudu è morto a 81 anni nel 2011, mentre volava, un atterraggio fuori campo venuto un po' male. Forse voleva dirci che volare era la sua vita vera e che della grafica gli importava in fondo un po' meno. Forse anche per questo *Segno libero* è un buon libro: perché è scritto con passione ma parlando sempre d'altro, ricordandoci che i segni, come le note per la musica, sono mezzi e non fini. **Che bisogna servirsi della grafica e non servire la grafica**. Chi l'ha conosciuto da vicino sa che anche in questa morte così simbolica c'è una storia da raccontare. Una storia di ostinatezza e di volontà. A guardarlo da fuori, morire volando è in fondo un gesto esagerato e d'altri tempi, romantico e futurista. Ma del resto per alcune persone non basta la libertà con cui si decide di vivere ma anche quella con cui capita di uscire di scena.

Roma, luglio 2016

dal segno alla progettazione industriale, dal disegno alla grafica, dalla
all'immaginazione, dal manuale alla sperimentazione, e alla ricerca
elementari della grafica e della comunicazione visiva

segnoLibero

con il libro

PIÙ
ferro pìludu
e il gruppo
artigiano
ricerche visive
edizioni
antistato



Ricostruire un classico

Note di lavoro

di Stefano Vittori

● Quando mi è stato chiesto di curare questa nuova edizione di *Segno libero*, mi sono subito chiesto cosa volesse dire ripubblicare oggi un libro nato in un contesto sociale e culturale completamente diverso dall'attuale. Ho cercato di essere rispettoso, filologicamente corretto ma necessariamente attuale. Cercando di ricostruire il clima del Gruppo Artigiano, ho sperimentato quanto scritto, coinvolto colleghi e ascoltato persone legate al mondo di Piludu.

● All'inizio di quest'avventura avevamo già dei paletti fissati dall'editore: il formato finale, la foliazione, il tipo di stampa. Questi tre punti sono stati vincoianti per le nostre scelte ancor prima di mettere le mani sul materiale d'archivio. Nel titolo di questo libro risiede un po' un paradosso, perché la grafica e i segni possono essere sì «liberi» ma devono comunque fare conti con i vincoli del medium scelto. Il formato originale era un po' più grande ma abbiamo scelto di ridurlo per questa nuova edizione: un po' per contenere i costi e un po' per renderlo più agile, così da entrare anche in uno zaino. La foliazione ha sedici pagine in più rispetto alla prima edizione, a colori per raccontare con più ricchezza i materiali dell'archivio Piludu. Il resto del libro, come nell'originale, è stampato in nero, a eccezione del sedicesimo finale in cui «per ragioni di economia» sono raccolti tutti gli esempi citati all'interno del testo principale. La messa in opera è stata preceduta da tre fasi:perimento dei documenti d'archivio, analisi e scelta del metodo operativo, digitalizzazione e montaggio. Abbiamo iniziato recuperando dall'editore tutti gli originali del 1981.

● La prima edizione nasce in un'epoca in cui non esisteva il computer, e in cui gli «esecutivi» erano completamente fatti a mano. Tutte le tavole erano state archiviate, con ordine maniacale – uno dei punti di forza di Piludu – tramite cartoncini da disegno su cui erano incollati letteralmente i pezzi dell'impaginato: lettering «fatti» con i trasferibili Letraset, disegni fatti con i ritagli di riviste e giornali, toppe di carta, ma anche correzioni veloci col bianchetto. Questi «collage» eseguiti con precisione svizzera, erano stati fotografati con la reprocamera per realizzare le pellicole positive. Tutto il libro è composto di immagini perlopiù senza mezzatinte, quelle che dall'avvento del digitale chiamiamo *bitmap*. Per le poche immagini in scala di grigio e a colori erano state realizzate pellicole con retino. Da subito abbiamo scartato la possibilità di riprodurre il testo partendo dalle pellicole perché alcune erano frammentate in più pezzi

su molte era presente grana e ad un'analisi più attenta ci siamo accorti di differenze rispetto alla edizione stampata, probabilmente frutto di correzioni dell'ultimo minuto fatte gomito a gomito con lo stampatore. Abbiamo così deciso di smontare una copia della prima edizione scomponendola nelle diverse segnature. Dai singoli fogli abbiamo realizzato delle scansioni a 1200 dpi da cui abbiamo estratto la grafica senza mezzitoni. Le immagini in scala di grigio e a colori, dopo alcuni tentativi con le pellicole originali, abbiamo preferito scansionarle a parte con un processo di derivatatura, per evitare l'effetto *moiré* in questo la riduzione delle foto del 15% ha giocato a nostro favore.

● Per i testi siamo stati indecisi se utilizzare gli originali scansionati, con la loro tremula testimonianza storica o se ricomporre tutto da zero. Abbiamo scelto la seconda strada, per evitare la difformità con la parte introduttiva per una maggiore leggibilità e non ultimo per far esistere anche una versione digitalizzata del testo. Il carattere originale era una variante del Helvetica pensata per la fotocomposizione, abbiamo scelto di sostituirlo con il Helvetica Neue (disegnato dal Linotype Design Studio nel 1983 partendo dagli originali di Max Miedinger, e digitalizzato nel 1988), un carattere tra i più usati da Piludu negli ultimi anni di professione. Nell'edizione originale i testi vanno a capo molto spesso e appaiono sfrangiati ma secondo il gusto dell'epoca l'interruzione delle righe seguiva il senso logico delle frasi. In questa nuova pagina abbiamo scelto di adottare questa regola in una declinazione meno radicale, andando a riga nuova dopo gli articoli e le preposizioni semplici. Può sembrare pignoleria, ma è necessario pensarci quando al mettono le mani su impaginati storici.

● Se c'è una lezione che ho imparato, avendo avuto il privilegio di curare questo volume, è che la grafica è qualche cosa che va anzitutto «fatta». I computer ci hanno abituato all'idea che tutto è veloce e che niente ha un costo. La maggiore lentezza e la maggiore difficoltà dell'esecuzione a mano è qualcosa che dobbiamo riscoprire perché proprio questi limiti permettono di cogliere la vera necessità di un segno. Questo libro è una sfida. Una sfida iniziata trentacinque anni fa da Ferro Piludu. Una sfida che come lui credevano che ci fosse un modo diverso di comunicare e che vedevano nelle relazioni dialogiche una forma di libertà. Una sfida che non è ancora finita e che vogliamo raccogliere, volando veloci.

4

Segno libero, edizione Anabato, copertina della prima edizione, aprile 1981

Presentazione della prima edizione

Non mi ricordo bene quando ho smesso di avere paura. È accaduto certamente pieno pieno, un po' alla volta. Una volta perché ho scoperto che il buio è solo di fatto, l'altra faccenda della luce è ha un denario, di temibile, soltanto quello che noi vogliamo metterci. Un'altra volta perché mi sono reso conto che l'acqua tiene benissimo a galla anche nel tanto di avere un po' di fiducia. E il fatto semplicemente andare venendo non usate, ma altrettanto esultante, del principio di Archimede. Un'altra volta ancora, forse la più importante, perché mi sono accorto che sbagliare non è sicuramente colpa (né peccato) ma, piuttosto, la maniera più rapida per conoscere e scoprire, e che solo una divinità cieca e folle, e i suoi rappresentanti terreni (preti, maestri, vecchie signore) possono condannare chi sbaglia. Così, un po' alla volta, sono riuscito a capire che il contrario di paura è conoscenza, e che conoscenza è una grossa parte di quella cosa che chiamiamo libertà. Ma qui all'impegnarsi ad analizzare i meccanismi del conoscere (per conoscere di imparare più in fretta e meglio). Il passo è stato breve. Ho dovuto, è evidente, mettermi a smontare una serie di convinzioni ben radicate che avevo dentro. In primo luogo, che conoscere e imparare è difficile. In due, per conoscere e imparare bisogna essere intelligenti. In secondo luogo che intelligenti e bravi con le attitudini insieme, ci si riesce. Come si nasce veri signori, navigatori, reani e poeti. È stata una battaglia dura. Ho fatto tutti i libri che mi sono capitati a tiro e ho parlato con tanta gente. Ho cambiato idee, amici, donne e lavoro. A trent'anni avevo già smesso di fare il partito tecnico industriale, specializzato in impianti petroliferi e mi sono messo a lavorare con immagini, disegni, messaggi e con faccende come l'informazione e la comunicazione. Come la lezione l'avevo imparata. Mi sono preoccupato, per prima cosa, di avere bene nelle mani il mestiere. Ci ho messo buoni quindici anni. E ancora sto imparando. È la dimostrazione che un po' tardi, ma non è vero e che, a lavorare seri-

no, è venuto il mio, che dio lo benedica. Ho fatto appena a tempo (avevo già una certa età) a entrare ufficialmente nella scuola e a farmi altrettanto ufficialmente scacciare via quattro anni dopo. Ma intanto molte cose erano

successi. Avevamo incominciato a lavorare in tanti, i ragazzi ed io, e tutte le cose che avevo pensato e imparato le abbiamo prese, riguatate, rimontate e rimesse assieme. Ho fatto anche il salto, della professione, del mestiere sicuro, sono passato dall'altra parte tra quelli che volevano, che dovevano, cambiare. Ho incontrato gente sconosciuta e meravigliosa: Anne e Aida, Dino e Alfonso, quei pazzi dell'Aniela, il passaggio da ambienti come gli art director's club e scuole di campagna, dentro, vecchi negozi, sempre senza finestre o con i vetri rotti, e chissà perché non è stato poi così duro. Perché dalla parte giusta ci si sta sicuramente meglio: intanto più allegri e poi con più voglia di fare, di cercare, di scoprire. Questo libro è un po' la storia di tutte queste faccende. E, credo, sia libro solitario ma non letteralmente politico (in tempo, la politica non è più di moda). E anche probabile che, come libro, sia un disastro: è pieno di approssimazioni, imprecisioni e anche di errori. A veder bene, non è neanche un libro. Ma, per metterlo assieme, ci ho messo un po' di abbiamo messo — quasi due anni — e, credo, se si vive in una certa maniera, il tempo non c'è mai e il denaro poche volte. Comunque, eccolo qui. Provate a prenderlo come un giocattolo, o, meglio, come un pennello. Come — come libro, giocattolo o pennello — potrà in qualche modo aiutarvi a rappresentare una storia, vostra o di gente in cui credete, sarà certamente servirvi a qualcosa. Roma, febbraio 1981

Presentazione della seconda edizione

Quando, negli anni tra il 1975 e il 1981, abbiamo messo insieme «Segno libero», si intendeva appena di parlare di faccende come il «riflusso» e il «privato». C'erano centinaia di radio libere e un buon numero di emittenti televisive non ancora travolte dagli scontri tra Marina Ralli e Berlusconi. Si pensava a quotidiani di quartiere, a settimanali di cultura e di opinioni. Anche se, a dire il vero, i disegni e le illustrazioni tendevano più ad una giapponese o tibetologica scattiveria. I muri delle città livellavano i loro messaggi colorati contro il consumo e il commercio, ma anche contro idee, tentativi e denunce. Insomma un esodo di gente aveva proprie storie da raccontare e aveva voglia ed urgenza di provare a raccontarle. Poi il tempo

come è quello che avanza — sono cambiati. Le storie da raccontare — le idee — sono diminuite di numero e di spessore. In un rifugio puntiglioso e feroce dell'irraggiato, del sociale e del politico — bevuti dalla discomusica e dal linguaggio demenziale — i messaggi si sono intorciati e stemperati nel personale e nell'intimo delle centoventi e più punte degli sceneggiati e delle televisioni. Le immagini sull'onda dell'emergente moda futuristica spiccia si sono fatte sciolte, spigolose e puntute. Gli anni — guardo caso — mettono in mostra loro nudi, grandi muccoli e teste piccole. Intanto «Segno libero» — pensato come uno strumento autonomo per la libera elaborazione di messaggi — influenzava — più e meno marginalmente — la formazione di gruppi impegnati in diverse avventure comunicative ed editoriali. Ma trovava e trova ancora impieghi in questa certa e rinnovata ricerca di «professionalità» che è un po' la bandiera dei giovani del 1985. È stato e viene utilizzato come testo «basico» di progettazione e di grafica in scuole di grafica e di comunicazione visiva. È impiegato, sempre come testo basico e di riferimento in corsi e seminari di «aggiornamento professionale» per insegnanti di scuole elementari e materne impegnati nei nuovi programmi di educazione alla visione. Aliquidando abbiamo trovato pagine e cose che oggi non vorremmo più scrivere così e pagine e cose che non scriveremmo affatto. Ma sembra — se volete — ingenuo e utile come tanti strumenti di lavoro: cacciavite, tenaglie, scalpelli, malte, pennini, pastelli, pasticcini, colori. O «dataio» come le canzoni dei Beatles di Bob Dylan e di Lucio Dalla. Ma ci è sembrato quasi un «dovere» lasciare tutto come stava. Siamo convinti che il «privato», il «riflusso» e l'«immagine» cominciano — ora ora — a manifestare crepe, rughe e segni di sfiducia e pensiamo che d'ora in poi un mucchio di persone che proprio adesso — hanno proprie cose da dire e storie da raccontare. Questa seconda edizione è dedicata a loro e in generale a chi — come noi — è il Lucio di cui sopra — sta aspettando con sufficiente pazienza, ma tenace, che parli davvero. Roma, settembre 1986

Ferro Prudi
e il Gruppo Anigiano
Rocche Visive

libero

Le pagine sono stampate e illustrate con le fotografie di



L'uomo fino dai tempi antichi
ha utilizzato per comunicare
gesti suoni immagini
organizzando in **codici e linguaggi**

Ganitori, insegnanti, intellettuali,
preti, funzionari, generali,
tutte le istituzioni insomma:
e sono sempre preoccupati moltissimo
di limitare il libero uso
di linguaggi e codici comunicativi
per controllare meglio ogni fonte
e ogni forma di comunicazione

È molto importante sottrarsi
a m.f. e controllo
e imparare a usare
senza soggezione e con fantasia
qualunque linguaggio, codice
o tecnica di comunicazione

Imparare a comunicare liberamente
vuol dire imparare
a essere un po' più liberi

In questo libro proveremo a parlare
di **comunicazione** realizzata
con l'impiego di immagini e parole
o, meglio di **segni**
Vedremo anche come e in che modo
è possibile organizzare
questi segni in **messaggi**

IL SEGNO

È bene chiarire, per prima cosa,
cosa è un **segno**.
Senza complicare troppo il discorso

diremo che un **segno** è una «cosa»
che sia per un'altra
reale o immaginaria

Se dovete immaginare
un cavallo vero
è l'oggetto



Se lo registrate
del nitrato
del cavallo



CAVALLO

Se lo registrate
del nitrato
del cavallo

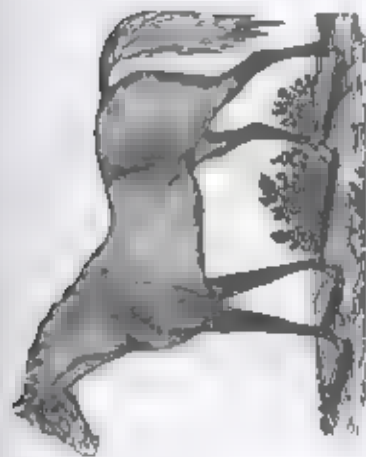


Se lo registrate
del nitrato
del cavallo





Questa è
l'immagine
mentale
che dovrebbe
venire
mentale
la persona
vedendo
o ascoltando
uno dei segni



disegno
che
rappresenta
l'oggetto



disegno
che
rappresenta
l'oggetto



Questi sono alcuni segni
che stanno a rappresentare
l'oggetto della realtà

N.B.

Il segno vero, l'oggetto
è assai più di un segno
un segno naturale
se potessimo far vedere

l'oggetto vero
non sarebbe più un segno
il suo segno per rappresentare
l'oggetto vero

Naturalmente, **oggetto**
può anche essere un'idea o
un luogo: è il caso di **astratto** o **immaginario**

l'oggetto è
dei d
anarchia



(ANARCHIA)



req. straz. one
della
Lanzoni
ang. Price



per via
italiana
che significa
anarchia



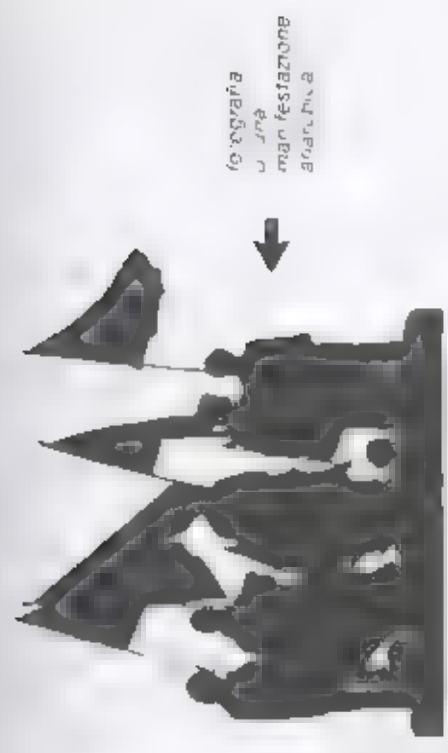
ANARCHIA



d-segno
simbolo
di
anarchia



immagina
mentale
che
quello che
dovrebbe
vedere
in mente
a quel punto
vedendo
o ascoltando
uno dei segni



• Questi sono segni che possono rappresentare l'oggetto astratto anarchia

N.B.

Se l'oggetto è astratto o immaginario non esiste il suo segno naturale

IMPORTANTE

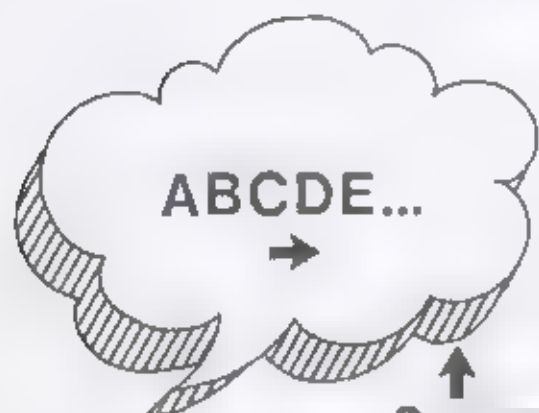
Se vogliamo imparare a comunicare utilizzando segni dobbiamo preoccuparci di realizzare dei segni che provochino una corretta e giusta immagine mentale

Dobbiamo anche preoccuparci di parlare e scrivere più segni possibile nel linguaggio dei segni. Tanto più segni avremo a disposizione tanto maggiore sarà la nostra correttezza di comunicare bene e correttamente

Con uno o più segni
è possibile costruire un messaggio,
cioè raccontare
un fatto o un fatto
riferire notizie
informare qualcuno di qualcosa

Un messaggio quindi
serve per comunicare

Ricordiamo che
perché ci sia vera comunicazione
è necessario



2
che si
qualcosa
di
comunicare
(da dire
da far sapere
a qualcuno)

4
che esiste
il rapporto
tra chi
comunica
e chi è
comunicato
(es. io ti dico
che piove
e tu mi rispondi
che non piove)



1
chi è
qualcuno
che ha intenzione
di comunicare
qualcosa
qualcuno che
ha intenzione
di comunicare
qualcosa

3
che si
qualcuno
a cui o con cui
comunicare
che possa
comprendere
il messaggio

Ma per avere il messaggio
Perché il messaggio
possa essere ricevuto
e compreso, cioè per
avere una comunicazione
è necessario che

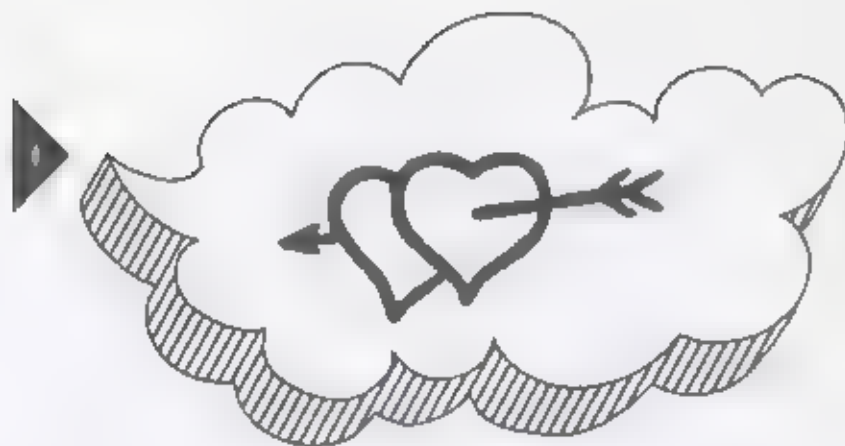


tenga conto di alcune
«regole comunicative»
(e cioè comprensibile)



risulti
socialmente
accettabile

Questo è un messaggio
 in codice: non lo capisco.
 La logica dell' **amore**
 non è comprensibile
 a meno che, come **Capido**,
 si sia innamorati.
 È per noi, o no, che tu
comprendibile e accettabile



È questo messaggio
 che si rivolge a chi
 sta piangendo.
 È un messaggio **rapito** con l'ombra lo
 strano, la lingua.
 È un messaggio che vuol dire
 dove piove, esisterà gli ombre
 e tu dovrai portarti la tua.
 Per gli uomini, d'altra parte,
 a chi non vuol o può fare
 nulla, si dà ombra
 e le donne non possono
 sa che una storia che se se



Per costruire un messaggio
 non basta quindi sapere
 il **modo** e **come** si parla.
 È necessario che il **suggerimento**



ordinati
 in modo logico
 (per sé e per
 comprensibili).



adeguati
 per essere
 facilmente
 accettabili).

A proposito di **ordine**
 la **lingua** **ordinata** **suggerisce**
 l'ordine tra possibilità
 l'ordine **non**

a

ordinati
ammissibili
 che
significano
 quello
 che vogliamo
 dire

b

ordinati
ammissibili
 che
non significano
 quello
 che vogliamo
 dire

c

ordinati
non ammissibili
 che
non significano
 quello

Questa storia
degli ordini ammissibili o no
è molto importante
Facciamo un esempio

dobbiamo comunicare il fatto che un certo Luigi
ha dato uno schiaffo a un certo Piero

Questa volta, per semplicità
useremo come segni
alcune parole da lingua italiana
per noi adeguate
(socialmente accettabili)
vedremo come è possibile ordinarle

a

Luigi
dà
uno schiaffo
a Piero

Luigi
dà
a Piero
uno schiaffo

Luigi
a Piero
dà
uno schiaffo

Dà
Luigi
a Piero
uno schiaffo

Dà
Luigi
uno schiaffo
a Piero

Uno schiaffo
dà
Luigi
a Piero

Uno schiaffo
a Piero
dà
Luigi

ecc

b

Piero
dà
uno schiaffo
a Luigi

Piero
dà
a Luigi
uno schiaffo

Piero
a Luigi
dà
uno schiaffo

Dà
Piero
a Luigi
uno schiaffo

Dà
Piero
uno schiaffo
a Luigi

Uno schiaffo
dà
Piero
a Luigi

Uno schiaffo
a Luigi
dà
Piero

ecc

c

Uno dà
a schiaffo
Piero
Luigi

Luigi
dà a schiaffo
Piero
uno

Piero
schiaffo
uno Luigi
a dà

ecc

nella
colonna **a**

le parole sono disposte
in una serie di ordini ammissibili
e rispettano il significato
e i contenuti del messaggio

nella
colonna **b**

le parole sono ancora disposte
in ordini ammissibili
ma il significato e i contenuti
del messaggio sono
addirittura capovolti

nella
colonna **c**

gli ordini di disposizione
delle parole non sono ammissibili
e i messaggi
non hanno alcun significato



Questa specie di gioco
che si può fare benissimo
utilizzando immagini e disegni
anziché parole
(vedi lavori di pag. 70 e 128)
è non la più seria
di quelle che può sembrare

Dimostra ad esempio che
pur utilizzando pochissimi segni
e rispettando le regole comuni del ve-
dere e leggere una
è l'accettabilità sociale
la libertà di composizione che rimane
è piuttosto notevole e permette
un gran numero di soluzioni accettabili



Vediamo ora di continuare
nostro discorso sui messaggi
e in particolare
su messaggi costruiti
con immagini, fotografie
disegni e parole scritte.
Parleremo quindi di
messaggi visivi

- manifesti
- illustrazioni
- copertine
- mita
- ecc.

Ci accorgiamo più avanti
che le cose non cambano molto
nemmeno per la costruzione
di messaggi più complessi
come **messaggi audiovisivi**
(programmi sonorizzati
diapositive, filmati,
videoregistrazioni, ecc.)

messaggio
in forma
originale

messaggio elaborato
in forma
modificata dopo la
registrazione



persona o
persone che
hanno
dato
origine
emittente
del messaggio



chi trasforma
qualcosa
in
altro
elaboratore
del messaggio



persona o
persone che
ricevono
il messaggio
destinatario
ricevente
del messaggio

N.B.

Se il messaggio è stato elaborato
in maniera corretta

ce ne sarà traccia nel messaggio
e si potrà vedere
rispondendo a questa nota

Per elaborare un messaggio visivo
possiamo utilizzare il disegno, la
fotografia, un murale, un manifesto,
una copertina, una illustrazione,

l'organizzazione di una mostra o
è anche possibile il video.
Un semplice schema progettuale
E cioè:



**1● raccogliere ogni possibile dato
e chiarimento sul messaggio**



**2● scomporre il messaggio
in elementi semplici**



3● ricavare per ogni elemento

- la grafia (come si scrive)
- le forme o le immagini corrispondenti
- i colori corrispondenti
- eventuali caratteristiche
di movimento o immobilità
- significati o contenuti particolari
- ecc.



**4● trasformare i dati ricavati
in elementi visivi (segni)**



**5● comporre gli elementi visivi (segni)
nello spazio visivo**



**6● verificare il risultato comunicativo
del messaggio visivo
con l'emittente e con il ricevente**

schema
progettuale
e di lavoro



Vediamo ora
punto per punto
come conviene lavorare





10 La raccolta dati

Abbiamo detto
che la persona o gruppo
che ha una cosa da dire
è meglio da controllare
costantemente l'emittente.

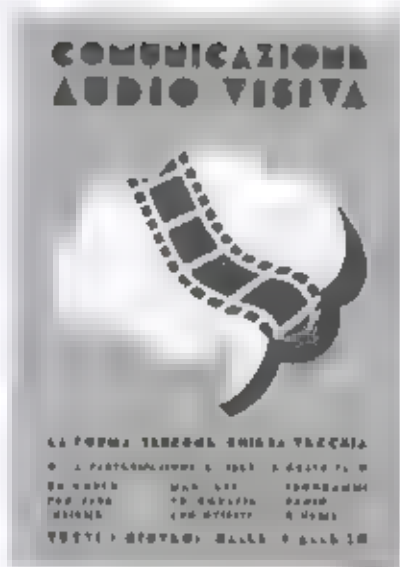
E proprio l'emittente
che deve fornire
per prima cosa
ogni possibile dato e chiarimento
sul messaggio.

Attraverso dati e chiarimenti
l'interlocutore
deve cercare di capire bene
che cosa l'emittente vuole comunicare
in più, oltre al messaggio.



L'emittente
deve farci anche sapere
con chi intende comunicare
Deve, in altre parole, dirci
chi è il ricevente
e chi il messaggio è diretto

È infatti molto diverso
comunicare con i contadini
di una cooperativa veneta,
con un gruppo di bambini di Torino
o con un collettivo
di studenti napoletani



Questo manifesto
è stato realizzato
da un gruppo di abitanti
di un piccolo paese
per informare
la popolazione della zona
di una iniziativa culturale e
torinese
è notevolmente semplice
e immediato
(resauno del gruppo
«Sapere» di Sagnone)



Questo è un manifesto
realizzato
per una mostra d'arte
È certamente
di lettura più complessa
(presuppone
la conoscenza
dello stile dell'artista,



L'emittente deve poter stabilire con noi
con quale tipo di messaggio
(di mezzo) intende
raggiungere il ricevente

Dobbiamo cioè decidere se realizzare
per il nostro messaggio: un manifesto,
un murale, un fumetto, un bro,
un film o uno spettacolo teatrale

Dopo essersi chiariti le idee
 su contenuti dei messaggi
 su ricevente
 e su che cosa realizzare
 cercheranno di metterla a man-
 su maggior numero possibile
 di disegni, fotografie
 (espressioni), manifesti
 brochure
 già realizzati da qualcun altro
 sullo stesso argomento

Da questa ricerca potremo ricavare
 i segni più usati
 per illustrare (visualizzare)
 contenuti
 di un determinato messaggio
 e vedere quindi come questi segni
 sono stati realizzati e impiegati
 precedentemente

Gli stessi segni
 raccolti ed analizzati
 così faranno una specie
 di vocabolario visivo
 (codice dei gruppi sociali emittenti)
 che saremo liberi di accettare o rifiutare
 ma che è importante conoscere



È questa una ricerca
 (e una raccolta)
 di «forme» di fumetto
 effettuata

dagli stessi realizzatori
 del manifesto
 riprodotto nella pagina
 precedente



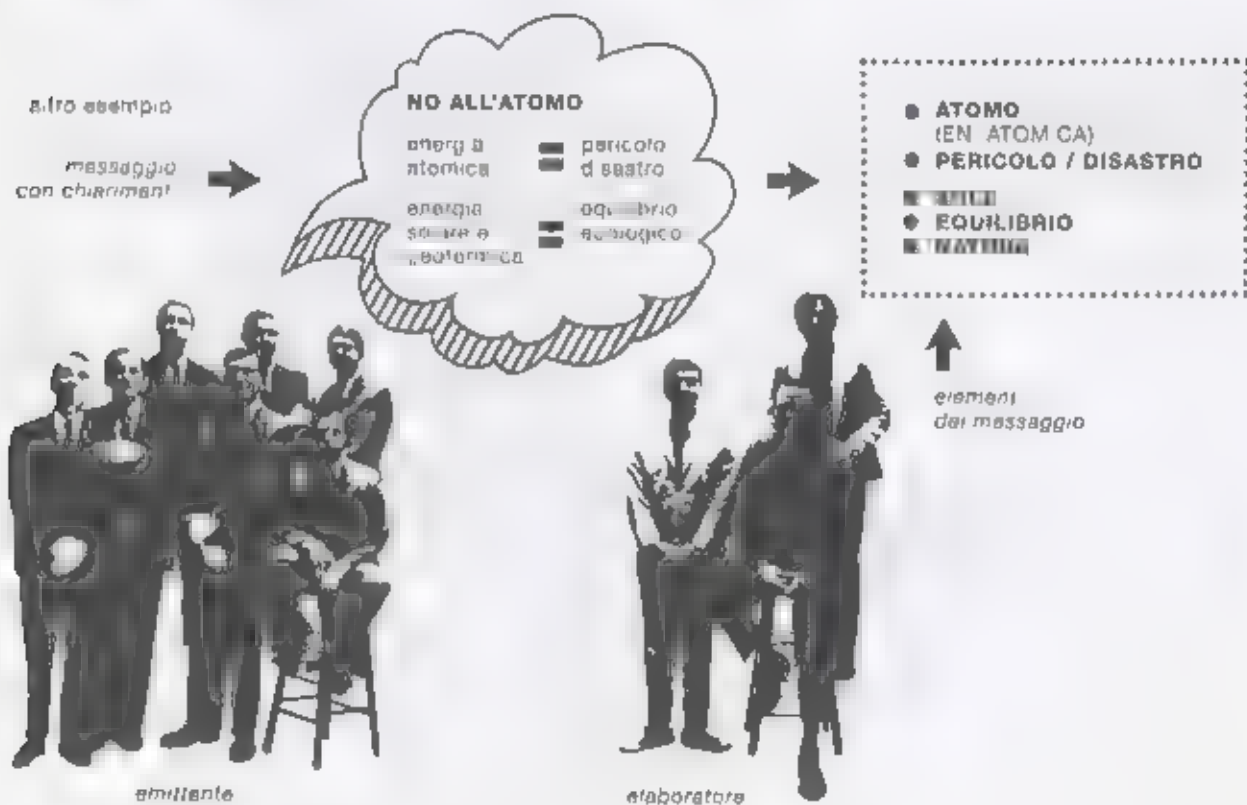
2● La scomposizione del messaggio in elementi

Analizzati i chiarimenti e i dati raccolti l'elaboratore scompone

il messaggio in elementi semplici. Per esempio



36





3 • Cosa ricavare dagli elementi del messaggio

È ora il momento di analizzare ogni elemento del messaggio, o per ricavare

- a) la grafia (come si scrive)
- b) la pronuncia (il «suono» della lingua)
- c) le forme relative
- d) le immagini relative
- e) i colori corrispondenti
- f) i gesti
- g) le caratteristiche di movimento o di staticità (immobilità)
- h) i suoni caratteristici
- i) le musiche corrispondenti
- j) i rumori propri o associati
- m) i contenuti o significati particolari (associazioni di significato)

Per realizzare messaggi visivi a noi non interessano, in genere, i dati sonori b) h), i) j) che sono invece importanti nel caso di realizzazioni audiovisive.



Tralasciando la grafia che è di solito conosciuta (fanno eccezione casi di utilizzo di parole o lingue straniere) gli altri dati si ottengono

ponendo ad alcune persone (simili al ricevente per età condizione sociale livello culturale situazione economica ecc.) una serie di semplici domande

Per esempio

1) Che forma o immagine ti viene in mente se ti dico

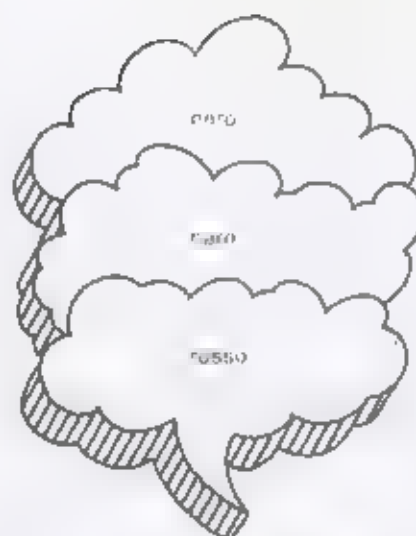
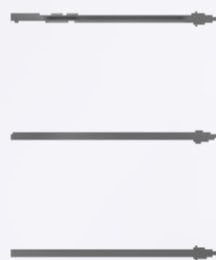
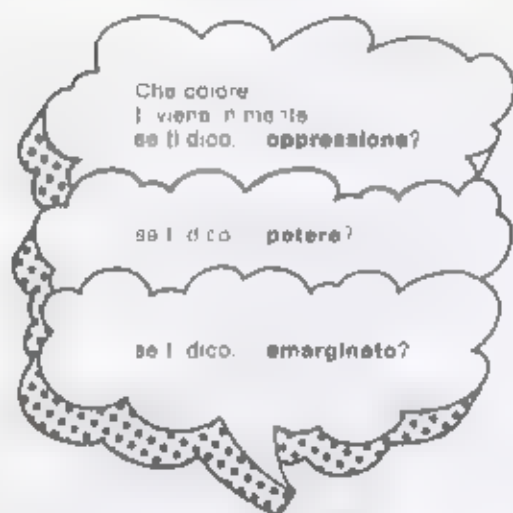
2) Che colore ti viene in mente se ti dico

3) Che tipo di movimento ti viene in mente se ti dico

4) A che cosa associ la parola o che cosa ti viene in mente (o che significati associ alla parola) se ti dico



Ogni domanda è composta da tre parole corrispondenti
agli elementi del messaggio. Per esempio:

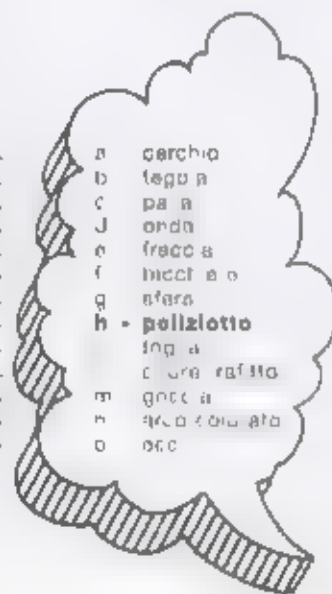
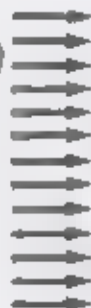
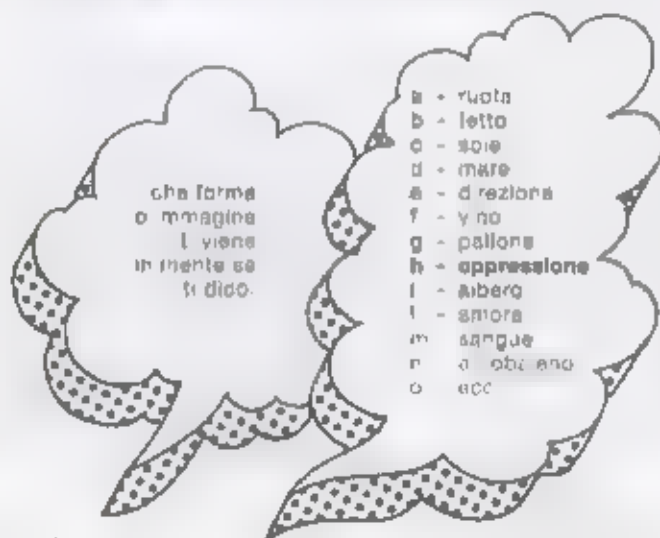


laboratore



gruppo di persone simile
al ricevente

Per avere risposte più corrette è bene «nascondere» la parola
corrispondente a l'elemento del messaggio o tra altre parole. Esempio:



domanda

risposte

L'insieme delle domande
così risulta un semplice **questionario**
Per chi volesse approfondire
il discorso sulla preparazione
e sull'uso del questionario
consigliamo la collaborazione
di amici e compagni sociologi
e psicologi



Le risposte a questi orari
sono molto importanti
Costituiscono infatti una indicazione
obiettiva e precisa
del **codice di lettura del ricevente**
cioè di **che cosa e di come**
il ricevente è in grado di leggere



Ai dati che emergono
dalle risposte del ricevente
è bene aggiungere quelli ricevuti
nella **ricerca preliminare**
sui **messaggi analoghi già emessi**
(vedi pag. 35)
Avremo così riferimenti precisi
su **forme, immagini e colori**
verificati dall'uso
Queste forme, immagini e colori
sono elementi del **codice di lettura**
della **vera struttura sociale**
che ha prodotto il **testo**
i **messaggi prodotti in precedenza**

Per meglio chiarire questa parte del lavoro di elaborazione riportiamo dati che — utilizzando le domande di pag. 37 — sono stati rilevati in una scuola romana.

il messaggio ved pag 36 — era
OPPRESSIONE.
 Gli elementi
OPPRESSIONE / POTERE / EMARGINATO.

OPPRESSIONE



grafici:

oppressione

forme:

catene, prigione, cosa pesante, manganello, poliziotto, governo, peso, massa che schiaccia

colori:

nero, rosso, grigio

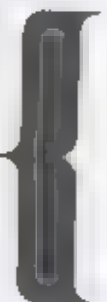
movimento
o immobilità:

forza che schiaccia da l'alto a basso
peso che schiaccia

significati
o contenuti:

violazione di libertà, leggi repressive, istituzioni, governo padrone cosa che schiaccia

POTERE



grafici:

potere (da non utilizzare)

forme:

piramide, manganello, corona, governo, poliziotto, genitori

colori:

nero, rosso, grigio

movimento
o immobilità:

immobilità, peso, forza che schiaccia, pesantezza

significati
o contenuti:

imposizione, oppressione, uno che comanda su tanti, denaro, violazione di libertà, polizia

EMARGINATO



grafici:

emarginato (da non utilizzare)

forme:

un uomo solo, una cosa isolata, un poveraccio, una donna, una cosa diversa

colori:

rosso, nero, bianco

movimento
o immobilità:

una cosa in un angolo, cacciato, costretto ad andarsene, ai margini

significati
o contenuti:

problema delle minoranze, sottocultura, povertà, problema degli sfruttati, della donna, emigrazione

E' facile rilevare che

- poliziotto, manganello, governo sono le forme o le immagini che appaiono ripetute in «oppressione» e «potere»
- forza, massa o cosa che schiaccia appaiono ripetutamente come forma, movimento, significati in «oppressione» e «potere» ed è sottinteso in «emarginato»
- qualcuno o qualcosa che è solo, isolato o schiacciato appaiono come forma e movimento, in «emarginato» ed è sottinteso in «oppressione» e «potere»
- rosso e nero sono i colori che appaiono in tutti e tre gli elementi del messaggio

ragazzi hanno anche effettuato una ricerca
su messaggi già amati (manifesti già realizzati)
sul tema dell'oppressione, con questi risultati

● poliziotti soldati armi prigionie prigionieri catene
sono risultati le forme o immagini più usate

● violenza limitazione della libertà, morte prigionia
povertà sono risultati significati
o i contenuti più utilizzati

● forze che colpiscono spazzano, feriscono, schiacciano
concetti di movimento più impiegati

● rosso e nero colori ricorrenti

In questo caso si sono rilevate anche ogie
tra i codici di lettura individuati
e il tema della scuola e a que
delle strutture sociali esterne





4● La trasformazione dei dati in elementi visivi

Quest'orario e ricerca preliminare ci permettono dunque di disporre di dati non intuiti o inventati ma certi e precisi

Dobbiamo ora trasformare questi dati in elementi visivi e possiamo farlo in vari modi: fotografici, ecc. In altre parole dobbiamo trasformare dati in segni che d'uno al ricevente una corretta immagine mentale » (ved. diacroni da pag. 22 a pag. 25)

La trasformazione dipenderà



dalla propria capacità di esecuzione
(disegno, immagine scatta o fotografia scattata o computer)



dalla tecnica di esecuzione
(disegno e matita e computer o disegno o astratto o figurativo, collage o fotomontaggio, fotografia in bianco e nero o colori, e aborata ecc.)



dalla tecnica di stampa o realizzazione
(collage, ingrandimento, stampa, litografia, off set, ecc.)



elaboratore

Dei problemi relativi alle tecniche di esecuzione, di stampa e di realizzazione parleremo più avanti nel libro.



È sognerà solo acquistura
(o riscquistura)
abitudine a tracciare o realizzare
segni in libertà, senza
alcuna preoccupazione formale
e di quel che si realizza
di realizzare
messaggio
chiaro e comprensibile.

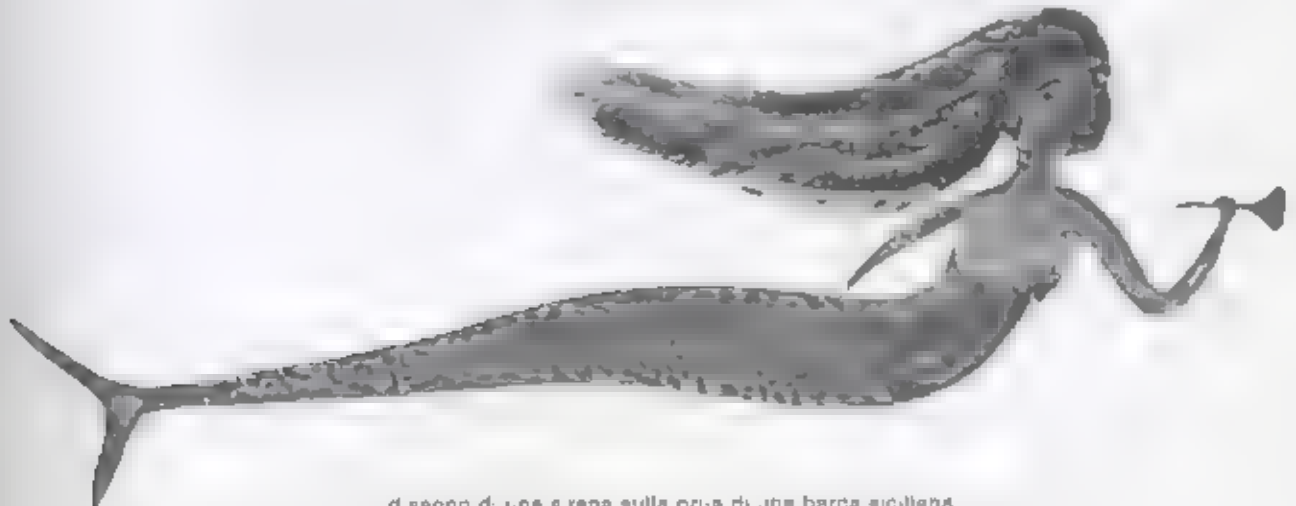
Alfrontiamo invece
il problema della
capacità di esecuzione
È opportuno ricordare che
tutti sanno tracciare o realizzare
segni. Ciò che disegnare, incollare,
ritagliare, usare in qualche modo
un mezzo fotografico



Per migliorare la propria
capacità di esecuzione basta
cominciare da qualche attività e
lavorare con impegno
Converrà, è chiaro,
cominciare ad utilizzare
segni non complicati:
● forme elementari
(quadrati, cerchi, triangoli,
● immagini semplici



A proposito di immagini semplici
conviene osservare con attenzione
i disegni dei bambini o
quelli dei popoli primitivi
Ma consigliamo soprattutto di riferirsi
a quelle fonti inesaurite
di ispirazione che sono
l'arte e la tradizione popolari
(affreschi, dipinti, stampe)
d'ogni epoca, popoli
carte da gioco, incisioni e stampe
disegni di cartastorie,
disegni di decorazioni su legno
ceramica, stoffe ecc.)

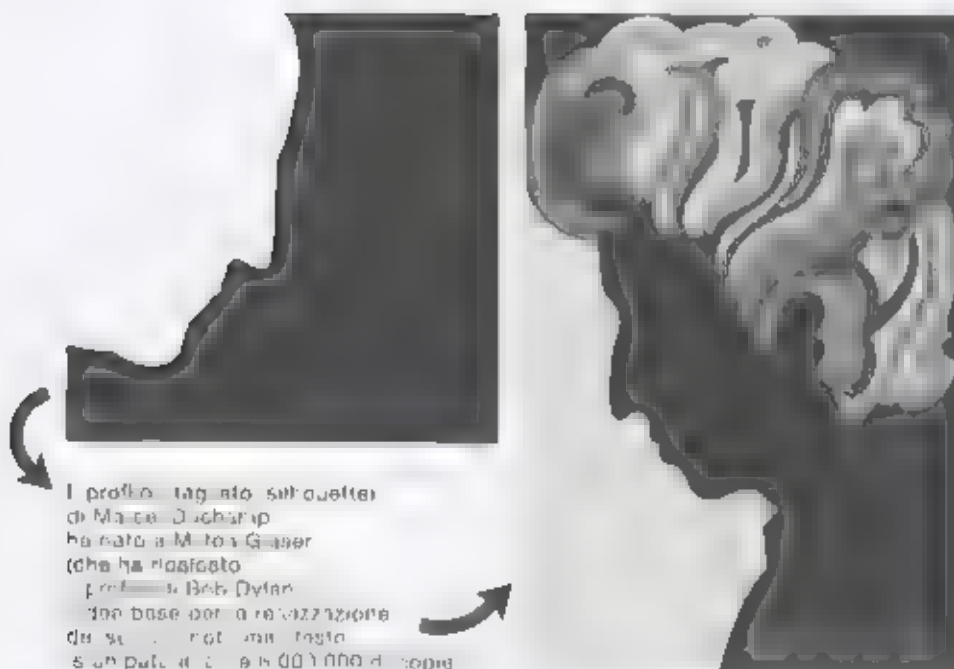


disegno di una sirena sulla prua di una barca siciliana.
È un esempio del particolarmente alto livello strutturale e formale di tutta la grafica popolare

A proposito della
capacità di esecuzione
 è bene ricordare che molto volte
 è necessario
 (e alcune volte è indispensabile)
utilizzare segni
 disegni, immagini fotografiche
prodotti da altri
 In questo caso i segni
 dovranno essere riprodotti e copiati

L'accento su copiare è intenzionale
 è ora di rivalutare
 questo tipo di lavoro
Eseguire una copia è una operazione
 che richiede
Impegno, attenzione e rispetto
 È anche una delle maniere più rapide
 per impadronirsi
 delle diverse tecniche di esecuzione

44



I profili tagati (silhouette)
 di Marco Duchamp
 ha dato a Milton Glaser
 (che ha ricreato
 i profili di Bob Dylan)
 una base per la realizzazione
 dei suoi notissimi tagli
 su un pannello di legno (dalla foto a fianco)



56 La composizione degli elementi nello spazio visivo

teoria

Nella trasformazione dei dati in elementi visivi è necessario tenere presente il successivo lavoro di **composizione e «montaggio»** degli elementi stessi **nello spazio visivo**.

In questo «montaggio» la nostra preoccupazione maggiore sarà quella di **utilizzare e usare** tutte le possibilità offerte dalle **forme** delle immagini **di grafia e da colore**.

In relazione alla **disposizione nello spazio visivo** e alla **relazione al significato** per dare al messaggio, a parità di segni, maggior **chiarezza** e **migliore forza comunicativa**.

Le condizioni e gli elementi che possono aiutarci ad ottenere migliori risultati comunicativi (e che possono influenzare anche la reazione dei segni) sono soprattutto i seguenti:



migliori risultati comunicativi



5/A

**FORZE
E TENSIONI
VISIVE**

●
**Punti e linee
di attrazione visiva**



5/B

**SITUAZIONI
DI ATTRAZIONE
VISIVA**

●
**Ordine / disordine
Equilibrio / squilibrio
Staticità / dinamicità**

●
**Contrasti:
Piccolo / grande
Uno / tanti
Diverso / simili**

●
Progressioni

●
Positiva / negativa

●
Colore



5/C

**RAPPORTI
DI ATTRAZIONE
VISIVA**

●
Significato / disposizione

●
Significato / colore

●
Significato / grafia

È questo un particolare
di un disegno di Paul Klee
Klee (1879-1940) ha scritto
delle cose straordinarie
a proposito di attrazione e
forza percettiva colore ecc.

Due suoi libri
«Teoria della forma»
e della figurazione
sono pubblicati in Italia
da Feltrinelli.
Costano pari ma se potete
comprateli.





5/A ● FORZE E TENSIONI VISIVE

Lo spazio visivo

è lo spazio
dove dobbiamo costruire
il messaggio.

Per esempio:

• foglio di un manifesto

• copertina di un libro.

• fotogramma di una pellicola.

• uno sfondo

• muro su cui fare una scritta

• un'immagine

Ne lo spazio visivo

ci sono (anche se non si vedono
ma le forze e tensioni visive

Queste forze

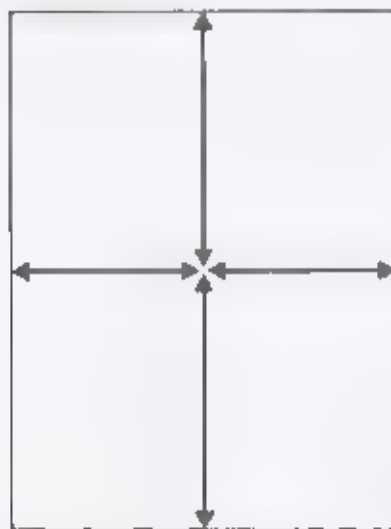
agiscono in direzione

e lungo linee

variamente disposte

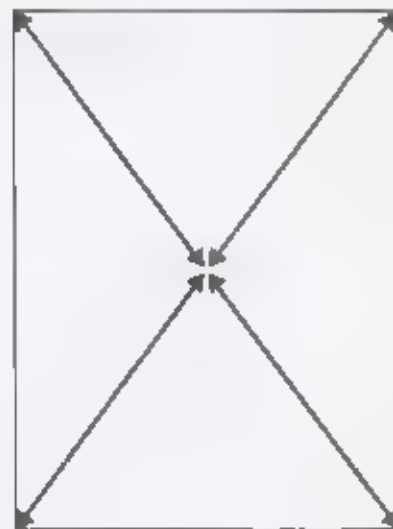


● Punti e linee di attrazione visiva



lungo le mezzeline
(le linee di mezzo;
verticale e orizzontale)

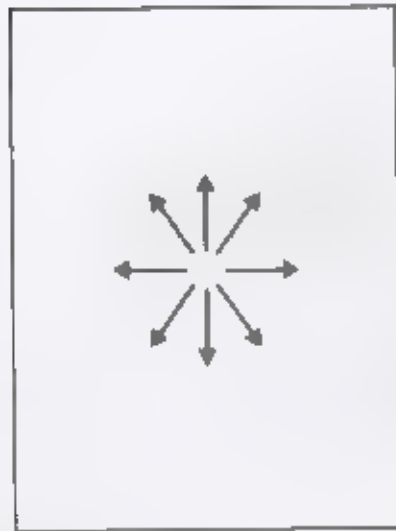
Le linee di forza prima parte sono disposte



lungo le diagonali



- il centro dello spazio
dove arrivano
e da dove partono
le principali forze visive



- lato in basso dello spazio
dove convergono le forze
dritte verso il basso
(peso, forza di gravità)



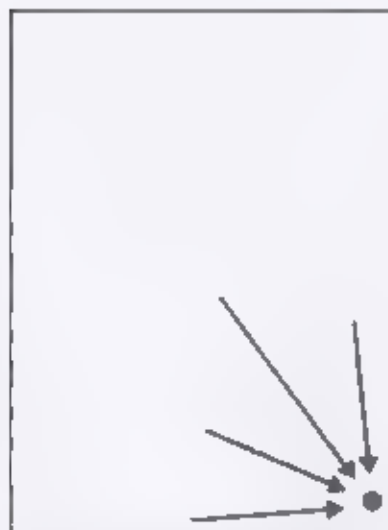
- il lato alto dello spazio
dove convergono le forze
diritte verso l'alto
(leggerezza, sollevamento)



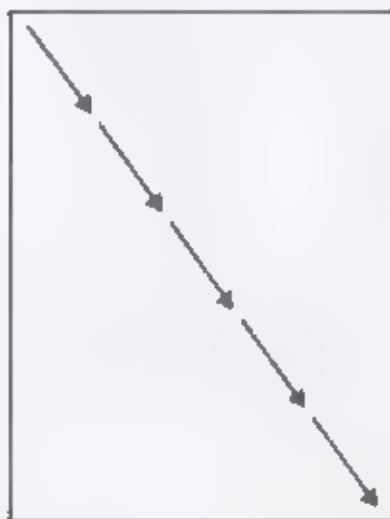
- gli angoli
dove convergono
le forze di spostamento
lungo le diagonali



- **l'angolo in alto a sinistra** ha, per noi abituati a leggere e scrivere da sinistra verso destra e dal alto verso il basso, una particolare forza di attrazione visiva. È il punto dove cominciamo qualcosa.



- **l'angolo in basso a destra** ha anche una particolare forza di attrazione visiva. È il punto dove finisce qualcosa (per le ragioni spiegate accanto).



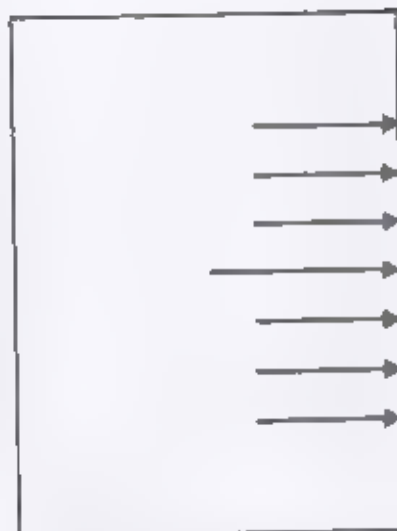
- per le stesse abitudini di lettura e scrittura, la **diagonale** che parte dall'angolo in alto a sinistra ha una forza visiva diretta verso il basso.



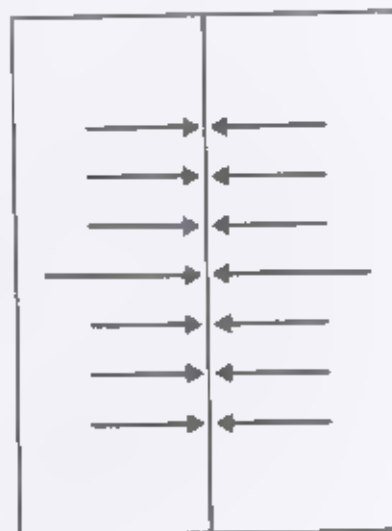
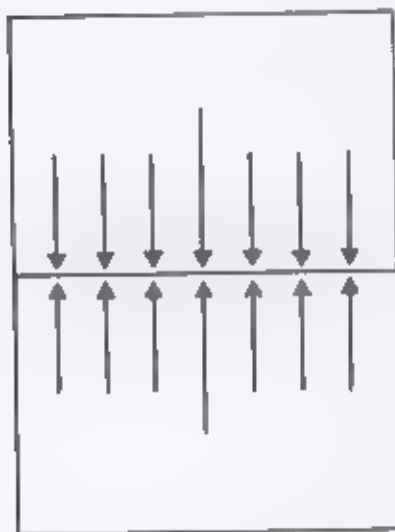
- la **diagonale** che parte dall'angolo in basso a sinistra ha una forza visiva diretta verso l'alto.



- sempre e per lo stesso motivo
nel lato sinistro di uno spazio
visivo partono forze dirette
verso destra (qualcosa che
entra)

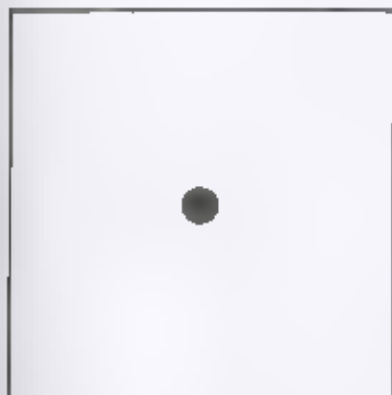


- per contro verso il lato destro
dello spazio si dirigono a tre
forze visive (qualcosa
che esce)

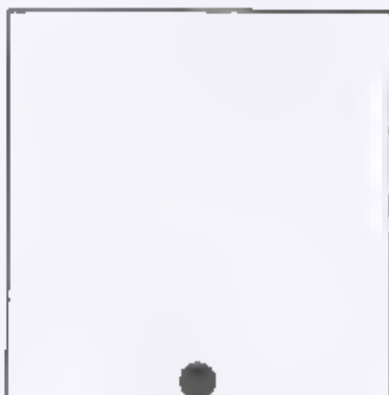


- anche le
linee di mezzaria
hanno una notevole forza
d'attrazione visiva

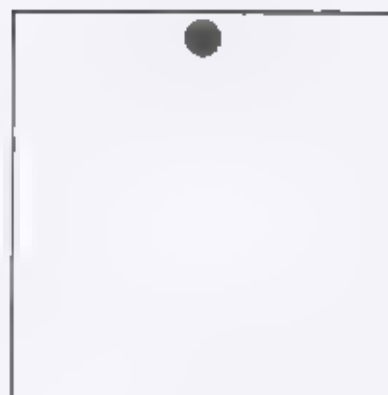
**Le forze visive
agiscono su ogni cosa
posta all'interno
de lo spazio visivo:**



- un cerchio posto nel centro di un campo visivo sembra nello stesso tempo fermo e pronto a muoversi in una qualunque direzione (verso d'noi per esempio). E quindi contemporaneamente in posizione di grande equilibrio e di grande tensione dinamica.

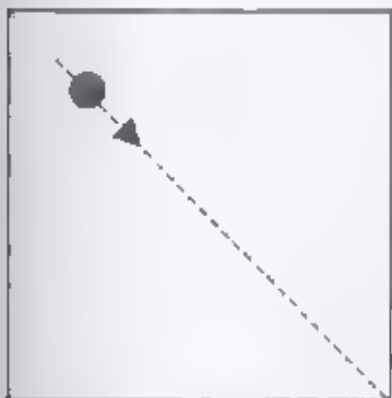


- la stessa figura posta in basso sembra ferma e pesante (statica).

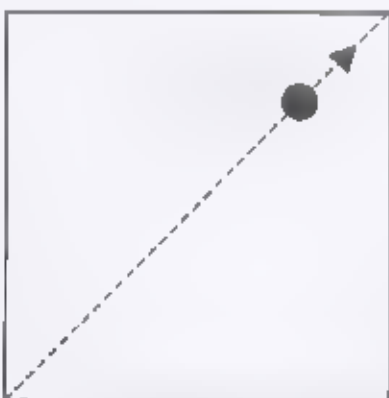


- il cerchio posto in alto sembra più leggero e in movimento verso l'alto o verso il basso. (p. è dinamico)

51



- quando il cerchio si muove lungo la diagonale, si muove in una direzione abituale, è leggero da sinistra a destra.



- posto sulla tra diagonale, il cerchio dà sempre l'impressione di muoversi, ma sembra sempre anziché scendere.



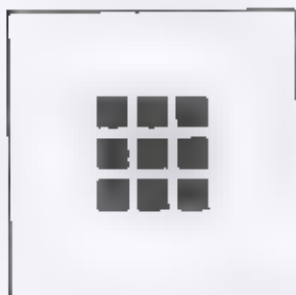
5/8 • SITUAZIONI DI ATTRAZIONE VISIVA

Abbiamo parlato
di punti e linee
di attrazione visiva
e dell'azione delle forze visive.
Vediamo ora alcune
situazioni di attrazione visiva.

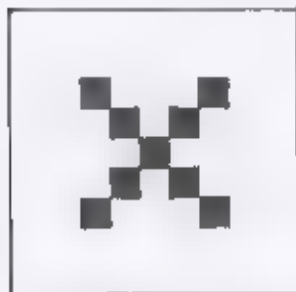
• Ordine / disordine Equilibrio / squilibrio Staticità / dinamicità

Quando disponiamo
gli elementi
del nostro messaggio
nel nostro spazio visivo
possiamo provare a farlo
con un certo ordine
oppure no.
L'ordine, l'equilibrio
e la staticità o immobilità
e i loro contrari
disordine, squilibrio,
dinamicità
hanno notevole potere
di attrazione visiva.

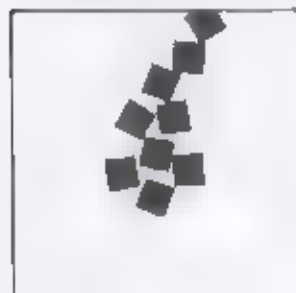
52



- nove quadrati ordinati al centro
dello spazio lungo le mezzeline
orizzontali e verticali.
Il disegno è ordinato,
equilibrato e piuttosto statico.



- gli stessi nove quadrati
disposti lungo le diagonali.
Sono ordinati in equilibrio
e molto dinamici.



- I nove quadrati (sempre gli stessi)
sono qui disposti in disordine.
In genere il disordine equivale
a dinamicità (l'idea di movimento)
e sposta e confonde le linee
di attrazione visiva.

Come abbiamo visto
 la disordine
 ordinato o disordinato
 degli elementi di un messaggio
 modifica la lettura
 del messaggio stesso.

”

Un messaggio ordinato dà l'idea di

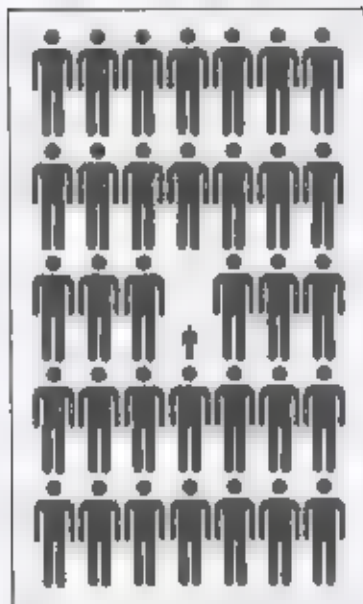
- equilibrio
- staticità (immobilità)
- dinamicità (movimento)
- ritmo

un messaggio disordinato dà l'idea di

- squilibrio
- dinamicità (movimento)
- aritmia (assenza o irregolarità di ritmo)

Per ragioni abbastanza complesse
(e non del tutto chiare)
una notevole attrazione visiva
è provocata dal «contrasto»

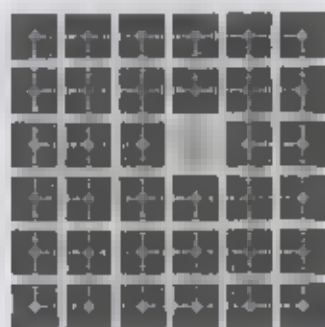
Forse tutti noi
facciamo un «tifo» inconscio
per l'emarginato perdente
il piccolo, il diverso



Una cosa piccola
tra tante grandi
un negro in mezzo a bianchi
(o un bianco in mezzo ai negri)
una persona nuda
in un gruppo di persone vestite
un quadrato rosso
in un mucchio di quadrati neri
generano un immediato e spontaneo
richiamo visivo

filiberto menna
la regola
e il

ordinamento
in società



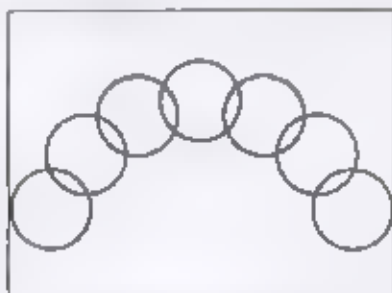
In questa copertina
sono sfruttate
le possibilità offerte
da due tipi di «contrasto»
a) il contrasto di colore
che qui non potete vedere
tra il nero di tutta la copertina
e il rosso della parola «caso»
e del quadrato messo d'appiglio
b) il contrasto
di disposizione ed è forma
tra i quadrati «ordinati»
e quello messo d'appiglio
Un terzo contrasto
è rilevabile nel titolo
tra il significato delle parole
«regola» e «caso»

● Le progressioni

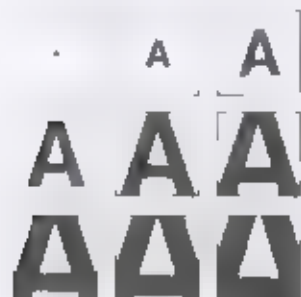
una grande forza attrattiva hanno.
ne è spazio a vò, **la progressione!**
Sono in genere astronomicamente
dinamiche e catturano l'attenzione
di chi osserva.



● questo è un progresso
di concezioni e metodi, per
ottenere una pace
(da sinistra e da destra)



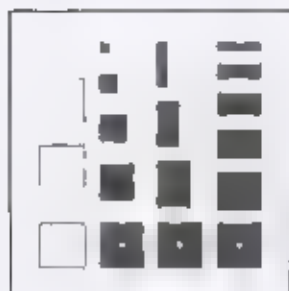
progresso e desenvolvimento
do Brasil. Para isso
apresentamos algumas propostas
de política pública



- **progressione di crescita** in avvicinamento della lettera A (S passa da una lettura $\text{f} \rightarrow \text{a}$ a $\text{f} \rightarrow \text{a}$ e $\text{f} \rightarrow \text{a}$ come se per lo stesso f si sta avvicinando la a)



● **progressione di apparz one**
da a parola (porta
dall'alto in basso).
Una progressione di questo tipo
è stata impiegata a pag. 18

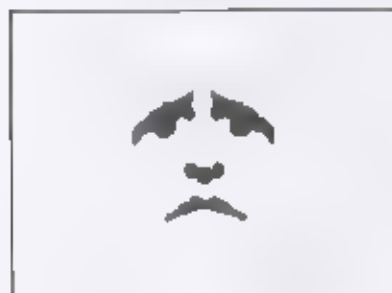


- varie progressioni di formazione di un quadrato rispettivamente di composizione partendo da un sito, di crescita da sinistra a destra dall'alto in basso

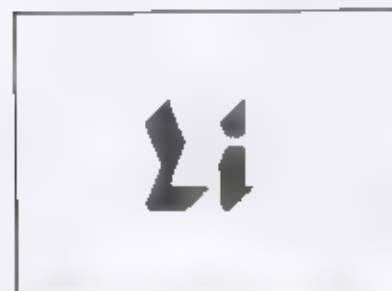
A proposito di progressioni
e di apparizioni progressive
è importante notare
che i nostri occhi
e il nostro cervello
hanno una notevole capacità
logica e fantastica.
Sono così capaci di immaginare
completare o aggiungere
anche forme, progressioni
o movimenti non finiti.



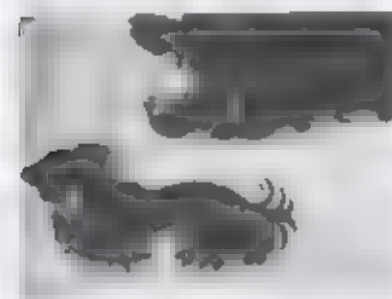
- questi pochi segni sono sufficienti
a far leggere la lettera "A".
Eppure ne manca più della metà.



- mancano capelli, orecchie,
contorno della faccia.
Riusciamo però a percepire
un viso con espressione triste.



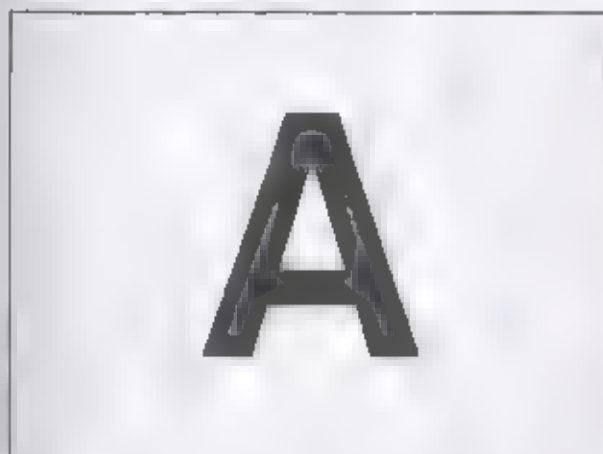
- l'ombra basta per far leggere
la freccia e una indicazione
di direzione.



- alcuni segni molto imprecisi
danno una precisa sensazione
di movimento.

- **Positivo**
- **negativo**

E bene chiarire che
per «positivo»
si intende in genere
un segno scuro
su fondo chiaro
Per «negativo» al contrario
un segno chiaro
su fondo scuro



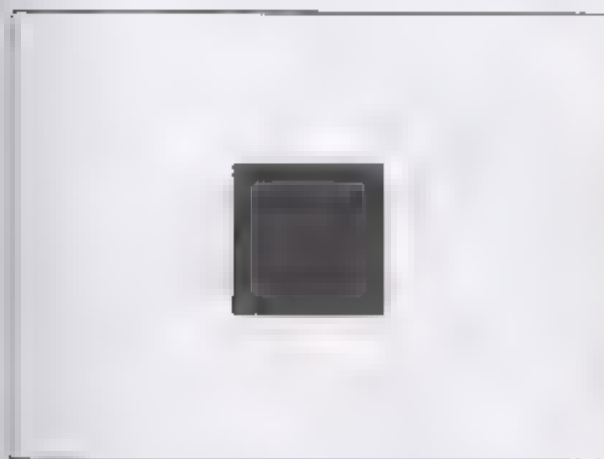
positivo



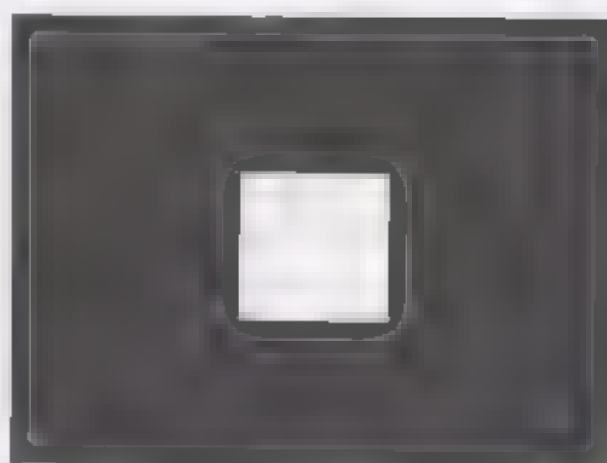
negativo

E facile notare, per prima cosa
che i nostri occhi «vedono»
l'immagine negativa
più grande di quella positiva
di ugual dimensione!
Il bianco, cioè la luce
rende più dura il nero, cioè il buio

57



positivo



negativo



Handwritten text, likely a signature or date, located in the bottom left corner of the image.

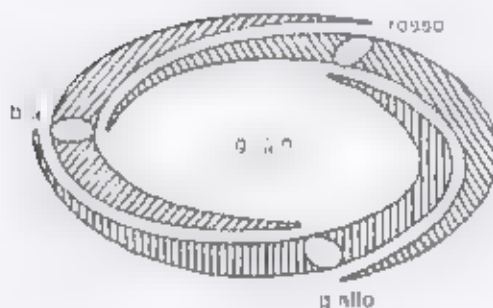
● Il colore
nello spazio visivo

Il colore è "responsabile"
di tutta una serie di
situazioni di attrazione visiva.
Per questo è importante
imparare ad usarlo con proprietà.
Parleremo quindi un poco
di teoria del colore.

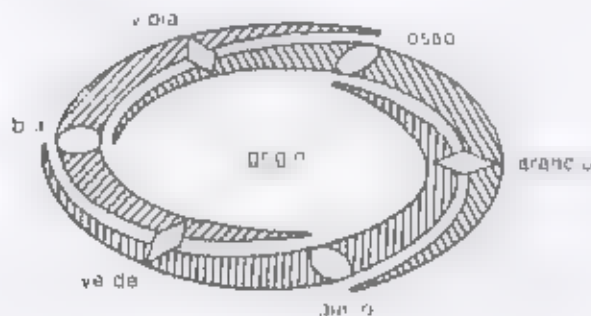
Ricordiamo, per prima cosa
che i colori fondamentali
sono tre:

rosso, giallo, blu

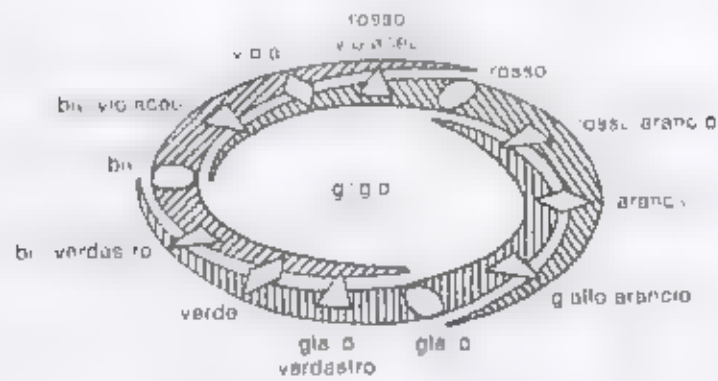
Con questi colori
in varie combinazioni
è possibile ottenere
tutti gli altri colori.



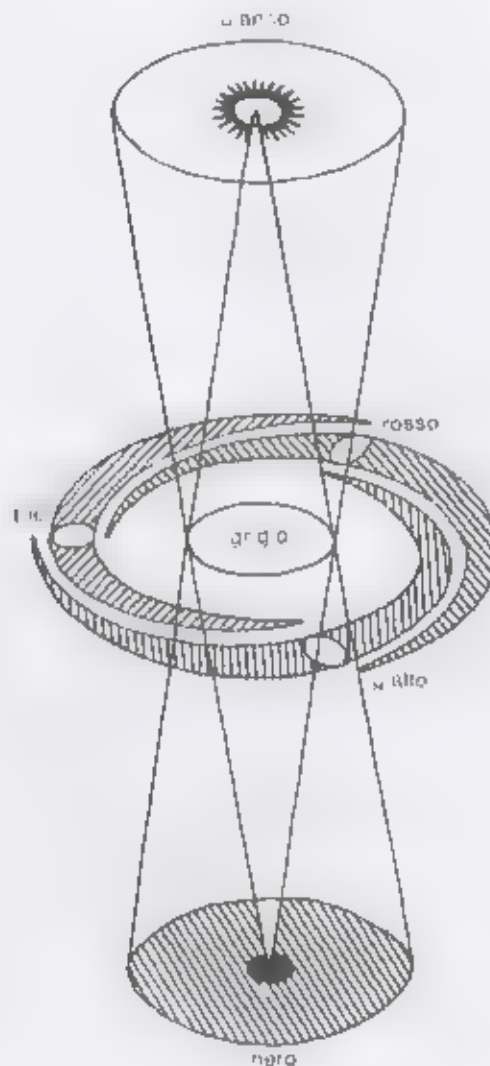
	● rosso e giallo	otteniamo	l'arancione
Se mischiamo	● rosso e blu	otteniamo	il viola
	● giallo e blu	otteniamo	il verde
Mischiando	● rosso, giallo e blu	otteniamo	il grigio



Possiamo così nuora
a mischiare i colori
ottenendo a tri colori intermedii



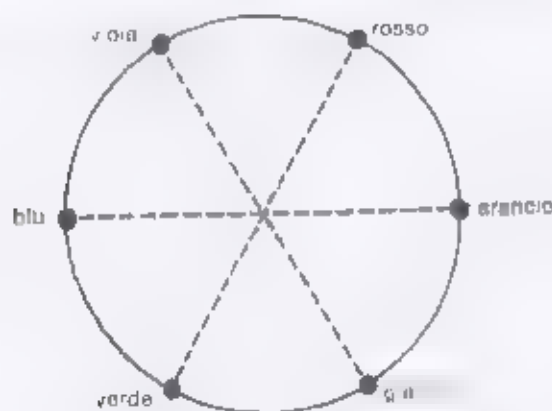
Se osserviamo il disegno
accopriamo che a destra
si trova il colore "caldo"
e a sinistra il colore "freddo".
Naturalmente se andremo
progressivamente i colori
terziario fino al bianco.
A sinistra si andranno
progressivamente
tendendo al nero.



Ma ritorniamo
ai sei colori principali.
Se li disponiamo in cerchio
ci accorgiamo che



- rosso e il verde
- il giallo e il viola
- il blu e l'arancio
- si trovano in posizioni opposte



Facciamo ora un esperimento.

Fissiamo per almeno

un paio di minuti

su una lampada

quando è rosso o

maggiore

una lampada rossa

Chiudiamo quindi gli occhi

Vedremo ad occhi chiusi

il punto verde

Ci accorgiamo così

che l'occhio «ricorda» non

il colore che vede

ma il suo opposto

Questa strana faccenda

influenza in maniera

importantissima

la lettura dei colori

I colori opposti, detti anche

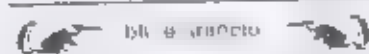
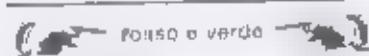
complementari, creano se accostati

una violenta azione visiva

perché l'occhio, nel percepirla,

li inverte di posizione.

Accoppiando



otteniamo contemporaneamente
attrazione e disturbo in lettura

Se invece accoppiamo

i colori vicini tra loro

(ad esempio rosso e arancio

blu e verde o blu e viola) otteniamo

effetti di riposo cromatico

e aumento di luminosità

dei colori più chiari

Assumiamo le principali

coppie di colori



Vere coppie cromatiche
(coppie di colori opposti)

- rosso-verde
- blu-arancio
- giallo-viola
- rosso-arancio-blu-verdeastro
- blu-violaastro-giallo-arancio
- giallo-verdeastro-rosso-violaastro



Falso coppie cromatiche
(coppie di colori vicini)

- rosso-arancio
- rosso-viola
- giallo-arancio
- giallo-verde
- blu-verde
- blu-viola

Determinano quindi particolare attrazione visiva

1 la scelta dei colori
(caldi o freddi)
(tendenti al bianco o al nero)

2 il loro accostamento
(coppie di colori)

Naturalmente rimane la più assoluta libertà di sperimentare,
nel rispetto del messaggio (contenuto)
e di quelli cui il messaggio è destinato
(codice del ricevente), qualunque accostamento o uso del colore



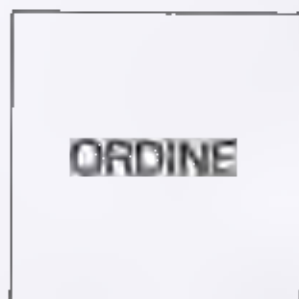
SIC ● RAPPORTI DI ATTRAZIONE VISIVA

- Rapporto
significato / disposizione

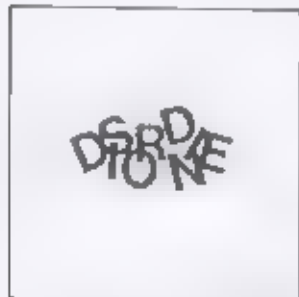
Se disponiamo nello spazio visivo una parola o una immagine le forze o le tensioni visive (e quindi i punti) e le linee di attrazione visiva, possono

- accrescere e rafforzare i significati o contenuti della parola o dell'immagine
- essere in contrasto con i significati e i contenuti della parola o dell'immagine

Per esempio



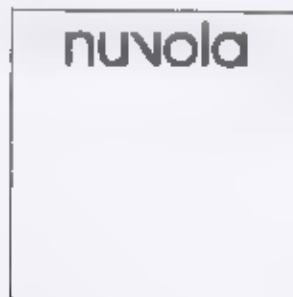
- Le lettere «ordine» ed equilibrate rafforzano il significato della parola «ordine»



- Il caso opposto, le lettere disposte in modo disordinato rafforzano il significato di «disordine»



- Il significato delle tre parole «leggero», «nuvola», «libertà» è rafforzato da una disposizione verso l'alto e dalle reattive forze visive



”



● caso opposto: le tre parole «pesante», «piombo», «oppressione» sono rafforzate nel loro significato da una disposizione contraria (verso l'alto) e dalle relative forze visive

● le scritte «sinistra» e «centro» sono rafforzate da una giusta disposizione nello spazio

● la stessa parola ripetuta e confinata. La disposizione «abbinata» provoca un senso di disturbo e rende la lettura più «difficile»



- l'immagine di una nuvola (con il suo significato di leggerezza di volo) ha una logica di disposizione nella parte alta dello spazio visivo o del disegno



- al contrario il mare, e un vettore che si naviga sopra) è logicamente disposto in basso



- la disposizione di un'automobile lungo la diagonale rafforza, senza dinamiche, di movimento



- In questo disegno, vari elementi sono disposti con semplicità logica: la casa è in porta, l'albero è a un negro che va da casa verso l'albero (passando davanti alla casa e all'albero). È il caso a di pag. 27. (l'ordine è ammesso e il significato è quello voluto)



- Questa volta gli stessi elementi del disegno precedente sono disposti in posizioni non logiche: la figura è sconvolta, la casa cade, l'albero è a un negro volando. Il negro deve ancora passare davanti alla casa. È il caso b di pag. 27. (l'ordine non è ammesso e il significato non è quello voluto)

- Rapporto significato / colore

Anche colori possono
in rapporto a la disposizione
nello spazio visivo

- accrescere e rafforzare
significato e contenuto
di una parola o di una immagine

- essere in contrasto con
significato e contenuto
di una parola o di una immagine

Tentiamo di darvi a cui esemp
in bianco e nero
(ma, per prudenza e per economia,
riproduciamo tutto a colori
a pag. 129)

fuoco

- la parola «fuoco» è rafforzata
nei suoi significati di
caldo, bruciante per colore
del colore rosso

fuoco

- la stessa parola scritta in verde
perde forza, significato
e provoca «disturbo»
in lettura

acqua

- il colore azzurro rafforza
suo significato di fresco, liquido,
profondo

PIOMBO

PESANTE

- tutti i colori scuri rafforzano
concetti di pesantezza e hanno
una parte bassa dello spazio visivo
la loro disposizione logica

Come per la pagina precedente
anche in questi esempi
abbiamo tentato con il bianco e nero
di esprimere il
concetto / colore
Gli stessi esempi
sono comunque prodotti a colori
a pagina 130



- Tutti i colori chiari rafforzano
per contro concetti di leggerezza
e a loro disposizione logica
è verso l'alto



- un colore come il rosso
può rappresentare valori simbolici
di pericolo, fermata (stop)
o stato, ecc.



- il colore può assumere e rafforzare
addizionali valori: l'immagine
(nel caso del rosso sovietico
comunismo)



- In questa immagine la stessa di pag. 64
con colori naturali: la casa è
marrone, l'erba verde
la casa ha tetto rosso, ecc.
Si avvertono sensi di equilibrio,
di normalità



- la stessa immagine con colori
contrastanti e atipici: la casa non è
marrone ma rosso o viola, erba
verde, l'uomo ha colori stravaganti
Si avverte un senso di disequilibrio,
di squilibrio
L'immagine assume toni drammatici

● **Rapporto
significato / grafia**

La grafia
(cioè la forma delle lettere →
la maniera di scrivere
una parola, il tipo di
carattere usato per scrivere)
può, come il colore o la
disposizione nella pagina

- **accrescere o rafforzare
significati e contenuti**
di parole e immagini
- **essere in contrasto con
significati e contenuti di**
parole e immagini

CRESCERE

- In questo esempio il significato
della parola è accresciuto dalla
progressione nella altezza delle
lettere

DRITTO
ROVESCIO

- Le due parole a sinistra
sono «scritte» nel rispetto
del loro significato

ROVESCIO

- per rendere in seguito tutto
più buio e «interiore» su una
sua lettera di «apertura»

STRAPPATO

- Si può anche, come in questo caso,
rafforzare un significato agendo
sulla parola (o cioè «strappandola»

MAGRO

- ma, e viceversa, è sufficiente utilizzare
carattere più appropriato
al significato delle parole

GRASSO



6● La composizione degli elementi nello spazio visivo

pratica.

È il momento di verificare nella pratica se tutte le belle cose di cui abbiamo parlato finora possono davvero essere utili nel comunicare per mezzo di segni con la gente.

Prendiamo adesso dal valle dal ragazzo della scuola romana citat a pag. 40, a proposito del messaggio "oppressione".



forme e immagini

- poliziotto
- manganello
- governo
- massa che schiaccia



colori

- nero
- rosso



movimento

- forza che schiaccia
- qualcosa che è schiacciato



significati o contenuti

- forza o cosa che schiaccia
- qualcuno che è solo schiacciato

Se vi va, è il momento di prendere in mano una matita e provare a

1

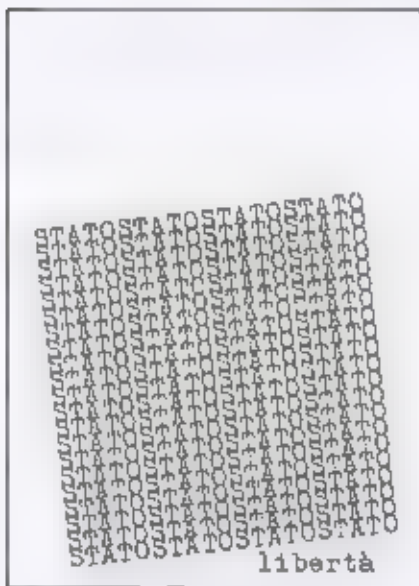
trasformare questi elementi in elementi visivi in base alla vostra capacità e alla tecnica di esecuzione prescelta

2

comporre questi elementi nello spazio visivo (un foglio di carta) cercando di utilizzare

- punti e linee di attrazione visiva
- situazioni di attrazione visiva
- rapporti di attrazione visiva

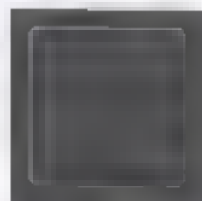
E vediamo ora come se si sono cavati nella trasformazione degli stessi elementi visivi nella composizione dello stesso messaggio alcuni gruppi d'arte, alcuni gruppi politici e nell'elaborazione di messaggi alcuni artisti o professionisti del immagine.



- due esempi di lavoro su messaggio «oppressione»
 Sono due lavori prodotti a partire da una scuola utilizzando solo la parola «oppressione» da scrivere. Gli studenti di forma sono in una condizione di oppressione e stato, e il risultato emarginato (costituito da parole libertà). I colori sono rosso (per la parola libertà) e il nero (per le parole oppressione e stato). La disposizione nello spazio tiene conto delle reattive forze percettive che la forzano a essere di un potere e di un assaggio.



OPPRESSIONE



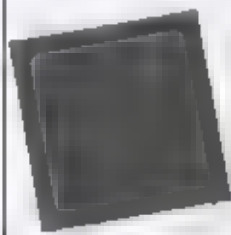
1

OPPRESSIONE



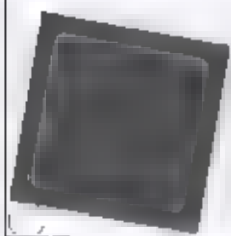
2

OPPRESSIONE



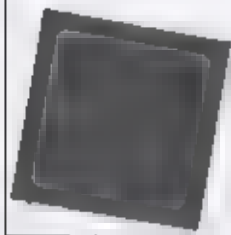
3

OPPRESSIONE



4

OPPRESSIONE

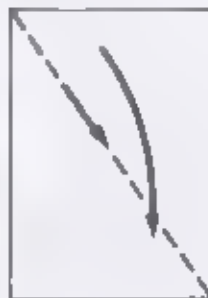


5

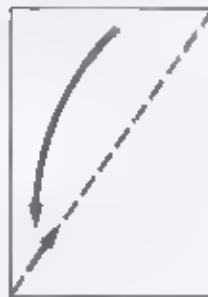
- In questa serie di lavori, il gruppo ha utilizzato tre forme semplici che tutti sono capaci di fare. Il messaggio è sempre «oppressione». Il quadrato (nero) è la massa che opprime il cerchio e il triangolo (che dovete immaginare rossi) sono qua cosa emarginato e oppresso. Le varie disposizioni nello spazio tengono conto delle forze visive e dei significati del messaggio. È da notare che il triangolo più stabile del cerchio si oppone di più alla schiacciamento. Nell'esempio 1 inoltre predomina l'angolo verso il basso e verso la sinistra. Negli esempi 4 e 5 le forze della diagonale che va dall'angolo basso sinistro all'angolo alto destro fanno reagire di più l'oppresso.



esempio 1



esempi 2 e 3



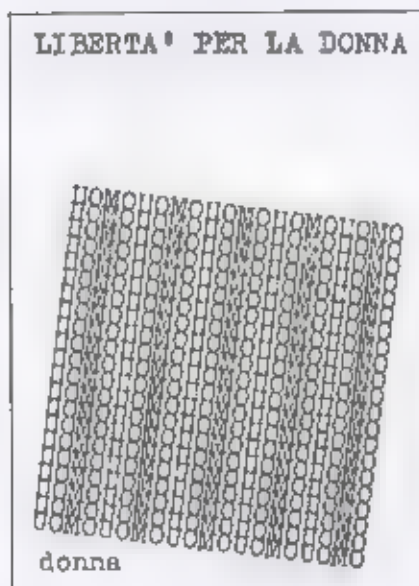
esempi 4 e 5



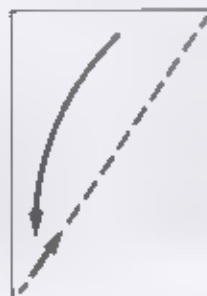
- Questo è un lavoro di Ferro Pilludu e del gruppo artigiano ricerche visive realizzato nel 1971 per il Movimento 20 ottobre della resistenza greca. Il messaggio è sempre opposto: il semicerchio nero è la massa che ricombe e opprime il piccolo cerchio (dite, nell'originale è rosso arancio) che è la «resistenza» che si oppone all'oppressione. Le forze visive che predominano sono dirette verso il basso e verso l'alto.



71



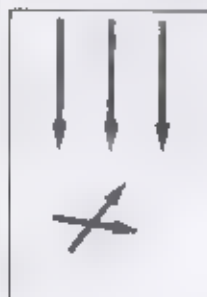
- In questo lavoro un gruppo femminile utilizza il collage e la tecnica del lavoro di pagina 68. È bastato aggiungere un breve titolo per rendere il messaggio preciso e specifico. Le forze visive utilizzate e la disposizione nello spazio sono le stesse dell'esempio 4 della pagina accanto. Le parole «libertà» (vedi titolo) e «donna» (nell' schema) erano stampate in rosa.



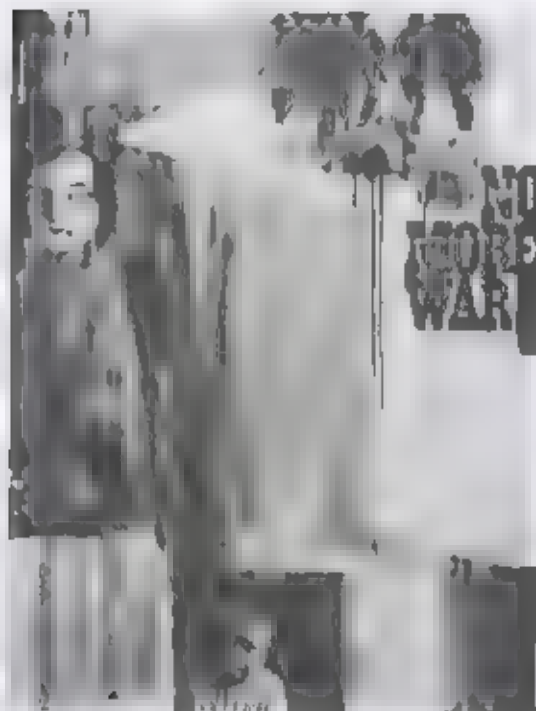
NOW!



- Un manifesto cubano
del 'OSPAAA
(Organization of Solidarity of the
People of Asia, Africa & Latin
America)
Tecnicamente è semplicissimo:
una grande scritta
e una foto neanche troppo buona
ricevuta probabilmente
da qualche pubblicazione
"l'oro d'oro" è un po' vago
e forse è una speranza per
l'oppresso
Le forze percepite sono
contrastanti e generano due schemi
tra loro antagonisti



72

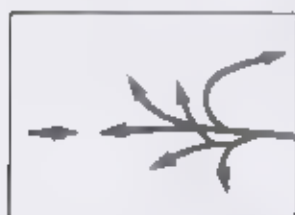


- Un buon manifesto americano
di Marilyn Kaplan
È un collage estremamente
semplice, con interventi di
colore
Tutto il manifesto «cola»
verso il basso (l'oppressione
della guerra)
Gli oppressi sono emarginati
a) alti da 10 spazi o via via
e «reagiscono» ma lo debolmente

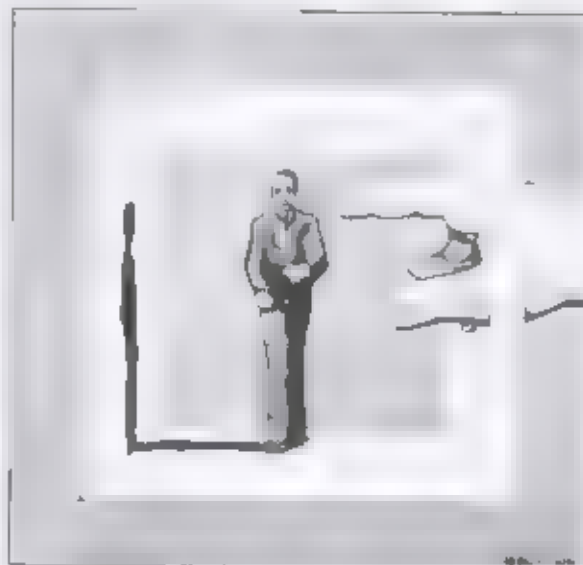
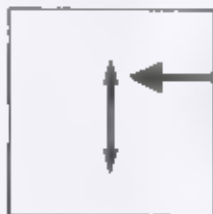


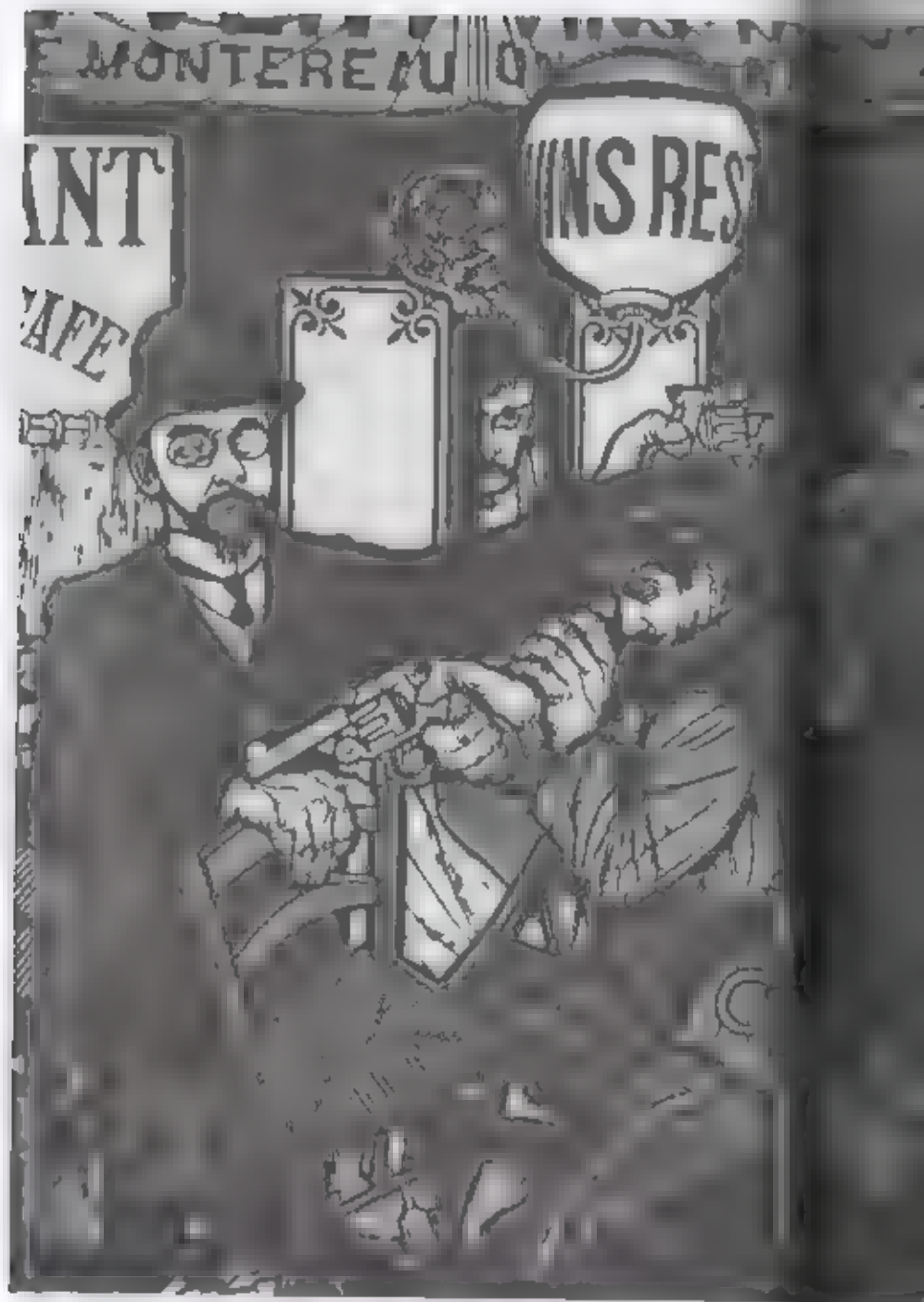
Due lavori di Jean-Michel Folon
rispettivamente intitolati
«Vo» e «Io?»

La struttura dei messaggi
è elementare ma
di grandissima efficacia.
In «Vo» l'oppressione
è rappresentata dalle forze
visive che Folon ha
addirittura disegnato.
In «Io?» i contenuti
dei messaggi sono rafforzati
dal contrasto di dimensioni
fra l'enorme mano
e il piccolo uomo.



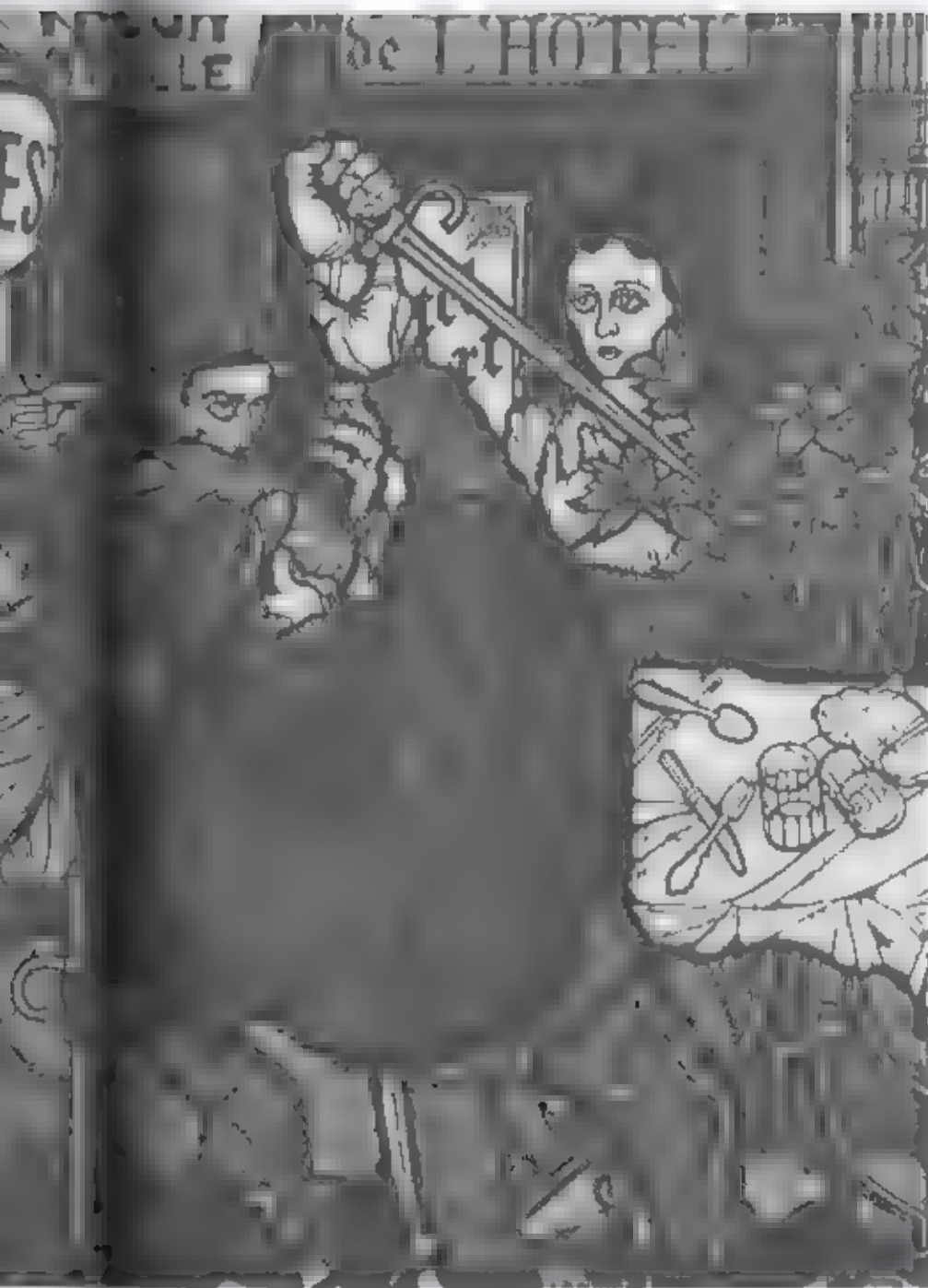
Un'immagine di Milton Glaser
elaborata per un film
 («The Birthday Party»)
È evidente l'analogia con
precedenti lavori di Folon (Folon e
Glaser sono anche amici) e, per
contro, una completa autonomia
di impostazione e di tecnica.
È molto frequente il caso
di professionisti che, impegnati
nell'elaborare messaggi, si ar-
giungono a soluzioni strutturali
praticamente identiche.



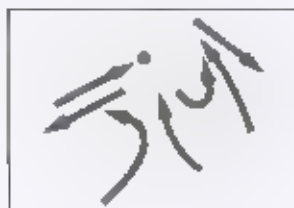


Una singolare di
 Fabio Costantini
 un'idea di penna
 ed eccellenti scattatori
 di ogni natura
 nella sua galleria
 e in Italia, il popolo
 è solo apparso
 e non è

Nasconde in profonda
 ed affariti
 ogni dettaglio e parlo
 ed è da parte di vista
 con posivo
 al lavoro e grande impegno



tratto da e forse
 a persona visiva
 e assai di presso
 esso p
 e, anzitutto
 del colore
 prodotto
 in
 fondamentale





7 • La verifica con l'emittente e con il ricevente

Completato il lavoro
di elaborazione e composizione
è momento di **verificare**
con l'emittente e il ricevente
se il messaggio

1 ha rispettato i contenuti
in emittenza
(verifica con l'emittente)

2 è stato comprensibile
socialmente accettabile
e ha provocato
corrette immagini mentali
(verifica con il ricevente)

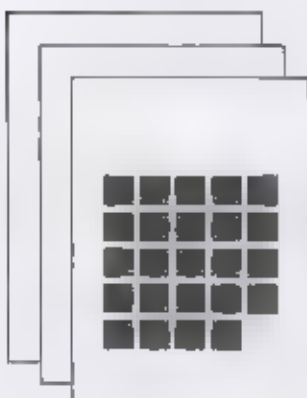
verifica 1
con
l'emittente

serie
di messaggi
elaborati

verifica 2
con
il ricevente



emittente



ricevente

eventuali
modifiche
al messaggio

eventuali
modifiche
al messaggio



elaboratore

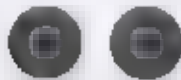
È importante sottoporre a verifica
non solo il messaggio
elaborato secondo una rigida
metodologia progettuale
ma anche tutte le soluzioni
più fantasitiche e meno razionali
che fossero emerse
nel corso dei lavori

La verifica 1 non è difficile
è in genere a bastanza semplice
si tratta di discutere e scegliere
tra i lavori prodotti
quelli più rispondenti alle
**esigenze
comunicative** (non ai «gusti») **dell'emittente**

La verifica 2 è invece
una faccenda piuttosto complicata
specie se il ricevente
sta dall'altra parte del 'oceano
o se è così luto
da centinaia di miglia e di persone
o se i tempi e disposizioni
sono ridotti
'come quasi sempre succede'



È comunque molto importante
tentare almeno una **verifica**
presentando e discutendo i lavori
con persone simili al ricevente
per età, condizioni sociali e
valori culturali e
situazione economica ecc.
(si tratta delle stesse persone
a cui abbiamo ipotizzato di proporre
il quesito onario di pag. 37-38)



Quando anche questa alternativa
non è attuabile
negli elaboratori
non rimane altra soluzione
che immaginare di
sostituire il ricevente
tentando di assumerne
con onestà e correttezza
le caratteristiche sociali
e culturali

La fase culminante della verifica 2
 è comunque il momento della risposta
 al messaggio
 La risposta può essere



a) **concreta**
 quando presuppone
 un'azione di risposta
 (come andare
 a un concerto
 partecipare ad
 un comizio
 comprare
 un nuovo disco, ecc.)



b) **astratta**
 quando la risposta
 non è necessariamente
 un'azione concreta
 ma — ed è il caso
 più frequente —
 una valutazione
 morale o di
 comportamento
 (come convincere che
 è meglio far amore
 che la guerra
 che è giusto
 riconoscere a parità
 di diritti i due sessi
 che è necessario
 rispettare l'ambiente,
 ecc.)



La risposta
 può essere astratta
 può essere concreta
 qualche volta centinaia di anni
 E però l'unica prova tangibile
 che il nostro messaggio,
 semplice o complicato,
 è stato realmente
 e in qualche modo ricevuto

La risposta a te volta riserva
 incredibili sorprese
 il messaggio, in effetti
 può rivelare contenuti imprevisti
 riducendo ampliando
 o addirittura sovvertendo
 le intenzioni comunicative
 dell'emittente

«Colpite i bianchi
con il cuneo rosso»
è un famoso manifesto
realizzato nel 1919
da El Lissitzky

Questo lavoro (che ha influenzato
e continua a influenzare
ampi settori della grafica
politica e sociale,
è stato probabilmente progettato
con intenzioni
più strutturali che comunicative

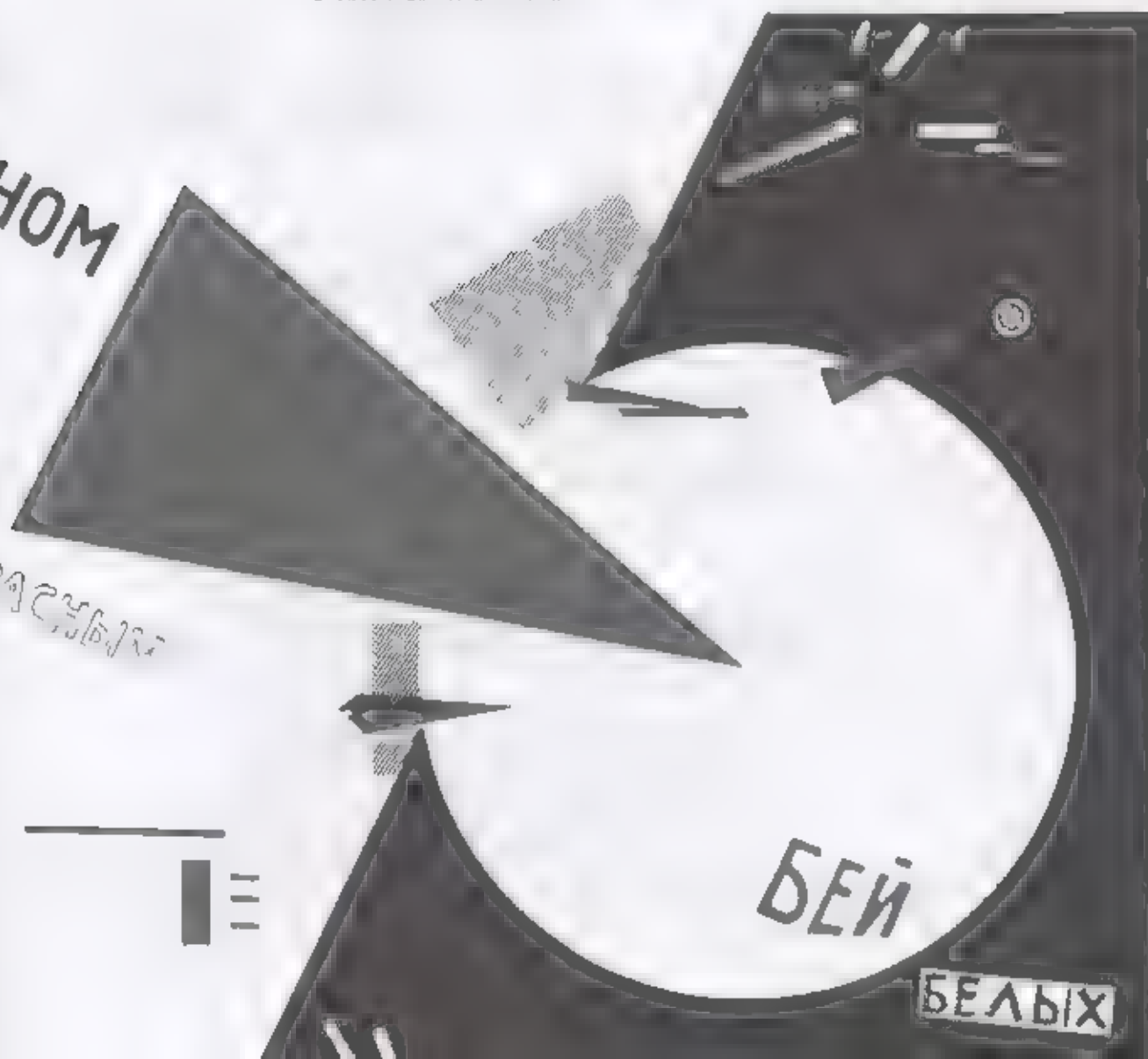
Presuppone comunque
sia una risposta concreta
(una precisa azione immediata)
sia una risposta astratta
(una generica ma forse
più importante risposta
di coscienza rivoluzionaria)

КЛИНОМ

РАСЧУМ

БЕЙ

БЕЛЫХ



LE TECNICHE DI ESECUZIONE

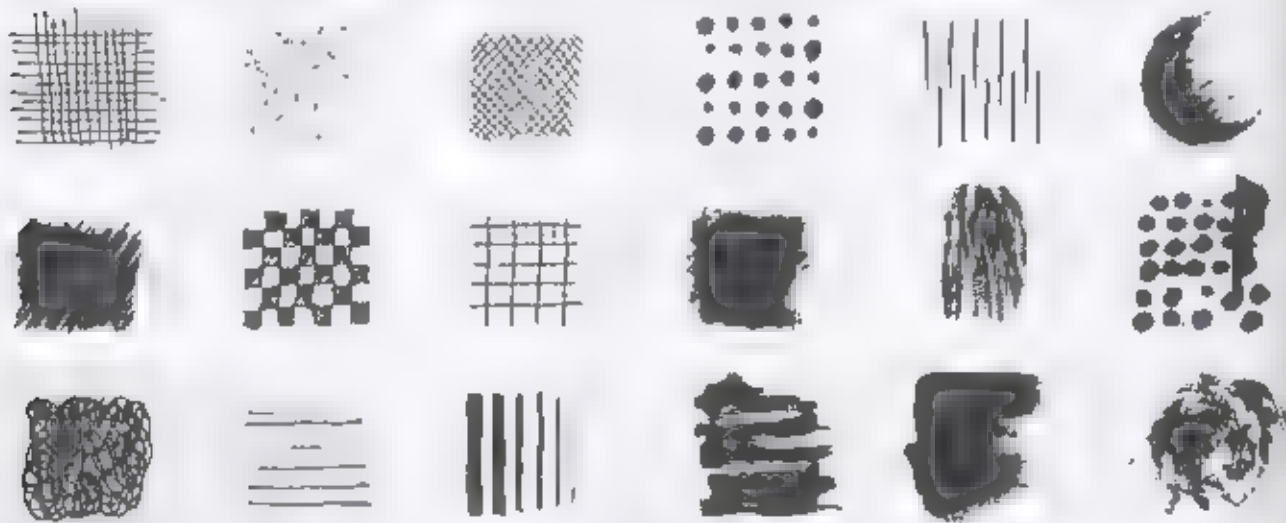
Della capacità di esecuzione
abbiamo già parlato a pag. 43-44.
Affrontiamo ora il problema
delle tecniche di esecuzione.

Pensiamo che lo spiegarvi
come si utilizzano
una matita, una penna a china,
un pennarello, i colori a tempera
o all'acquerio
sia una inutile perdita di tempo

e una offesa al vostro impegno
e alla vostra intelligenza.

Vi suggeriamo solo
di provare ad utilizzare
ogni strumento ed ogni materiale
in tutti i modi possibili
raccolgendo ed analizzando i risultati
della vostra sperimentazione
(tipi di segno, di tratto,
di colorazione, ecc.)

● ecco l'esempio di una sperimentazione effettuata su tutti i tipi di segno e di tratto ottenibili con una penna biro



80

un'esperienza importante



Si diventa abili e capaci
nell'uso di strumenti e materiali
è in gran parte un problema di impegno
(e di apertura ad esigenze comuni del vero)

Ci sono però
alcune tecniche particolari di cui
vale la pena parlare e cioè:

- l'elaborazione dell'immagine
- il collage
- il fotomontaggio

■ L'elaborazione dell'immagine

Molto spesso, nei nostri messaggi è necessario inserire immagini precise (personaggi, rotti, situazioni, oggetti: macchine, strumenti). E non sempre disponiamo di fotografie utilizzabili e di buona qualità. Dobbiamo quindi essere in grado di riprodurre graficamente queste immagini disegnandole.

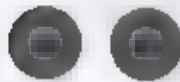


Si comincia il lavoro sovrapponendo alla foto da elaborare un foglio di carta o un supporto trasparente (carta cristallina, da 100 di, a cellophane, rodoid).

Con una penna a china (rapidograf o simile) si ripassano quindi i contorni e le linee principali dell'immagine. Questo lavoro deve essere fatto con molta cura e attenzione, seguendo fedelmente ogni parte colata.



Se la foto è in bianco e nero
 noteremo — oltre ai contorni
 e alle linee principali
 dell'immagine —
 delle zone con differenti
 toni di grigio
 dal nero al bianco.
 Cercheremo quindi di riportare
 sul nostro foglio trasparente
 il contorno di queste zone
 — invitandoci a considerare
 per esempio
 le zone di nero assoluto
 quelle di grigio scuro
 e quelle di grigio chiaro.
 Avremo così effettuato
 una separazione di toni
 che ci permetterà di elaborare
 la nostra immagine.



Ma, per chiarire
 meglio, ecco
 un esempio
 di separazione di toni.

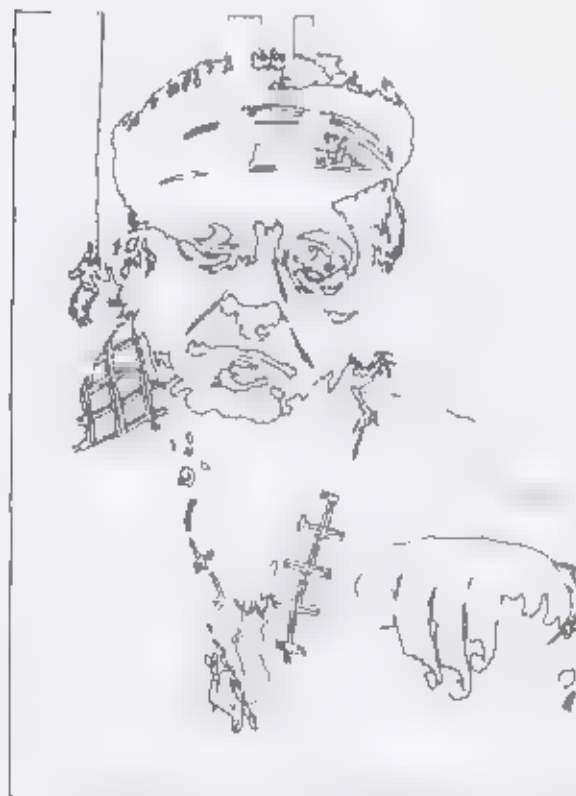
1 la foto
 originale



2 I contorni delle zone
di nero assoluto



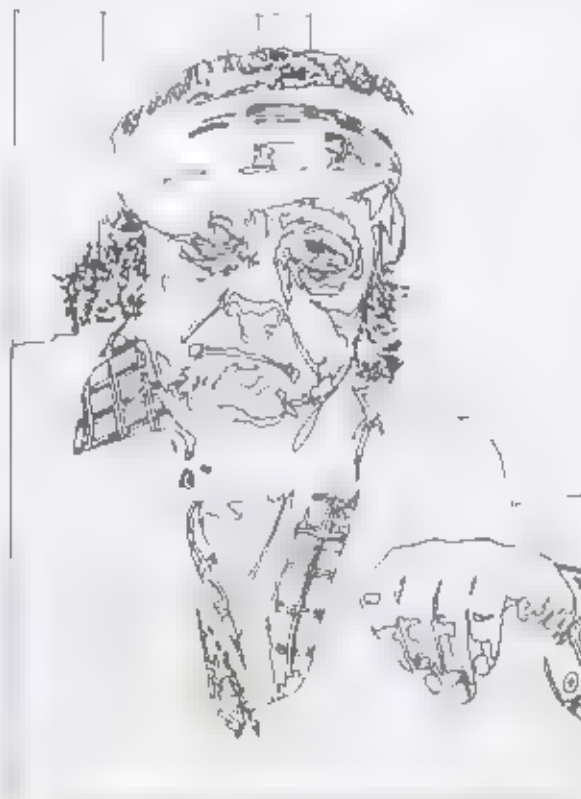
3 contorni delle zone
di grigio scuro



4 I contorni delle zone
di grigio chiaro



5 Il disegno a china completo con i portati
contorni delle zone e le sfumature
(nero, grigio scuro, grigio chiaro)





Se dobbiamo ingrandire
il nostro disegno,
possiamo fotografarlo
e proiettarlo (con un proiettore
o un ingranditore)
l'immagine sullo spazio visivo
(il foglio, il pannello
il muro se si tratta di una murale)



Una volta proiettato e riportato
il disegno, possiamo riempire
le zone di separazione
come crediamo più opportuno
in relazione al signifi-
cato contenuti del messaggio.
Nei casi di riproduzione
in bianco e nero o ad un solo colore
i diversi toni possono essere
realizzati con i retini
trasferibili o tracciati a mano



- Il lavoro più semplice consiste
nell'utilizzare il colore piano
(nel nostro caso il nero)
riempiendo una, due o tutte e tre
le zone di separazione

Utilizzando
gli schemi di separazione
della pagina precedente

risultato del
riempimento
dello schema 2



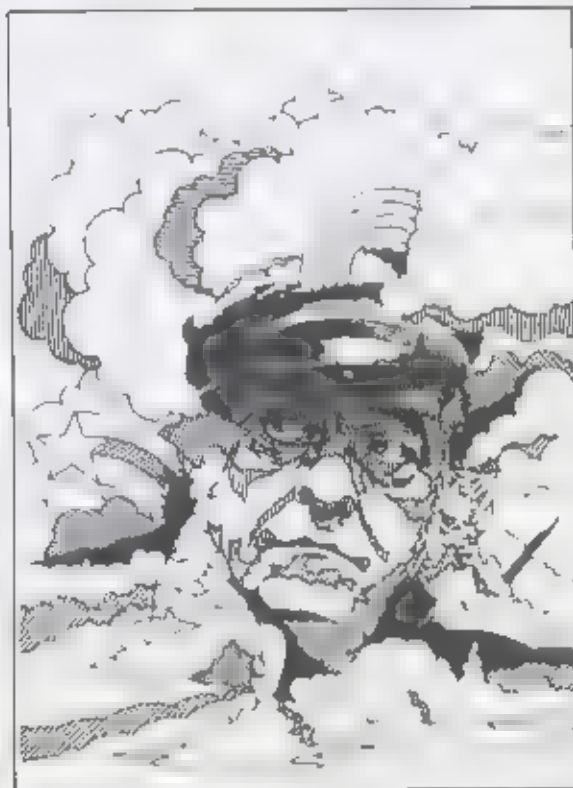
risultato del
riempimento
dello schema 3



risultato del
riempimento
dello schema 4



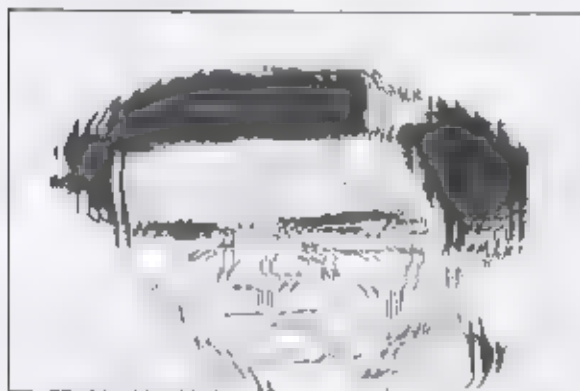
1. 2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-2466-2467-2468-2469-2470-2471-2472-2473-2474-2475-2476-2477-2478-2479-2480-2481-2482-2483-2484-2485-2486-2487-2488-2489-2490-2491-2492-2493-2494-2495-2496-2497-2498-2499-2500-2501-2502-2503-2504-2505-2506-2507-2508-2509-2510-2511-2512-2513-2514-2515-2516-2517-2518-2519-2520-2521-2522-2523-2524-2525-2526-2527-2528-2529-2530-2531-2532-2533-2534-2535-2536-2537-2538-2539-2540-2541-2542-2543-2544-2545-2546-2547-2548-2549-2550-2551-2552-2553-2554-2555-2556-2557-2558-2559-2560-2561-2562-2563-2564-2565-2566-2567-2568-2569-2570-2571-2572-2573-2574-2575-2576-2577-2578-2579-2580-2581-2582-2583-2584-2585-2586-2587-2588-2589-2590-2591-2592-2593-2594-2595-2596-2597-2598-2599-2600-2601-2602-2603-2604-2605-2606-2607-2608-2609-2610-2611-2612-2613-2614-2615-2616-2617-2618-2619-2620-2621-2622-2623-2624-2625-2626-2627-2628-2629-2630-2631-2632-2633-2634-2635-2636-2637-2638-2639-2640-2641-2642-2643-2644-2645-2646-2647-2648-2649-2650-2651-2652-2653-2654-2655-2656-2657-2658-2659-2660-2661-2662-2663-2664-2665-2666-2667-2668-2669-2670-2671-2672-2673-2674-2675-2676-2677-2678-2679-2680-2681-2682-2683-2684-2685-2686-2687-2688-2689-2690-2691-2692-2693-2694-2695-2696-2697-2698-2699-2700-2701-2702-2703-2704-2705-2706-2707-2708-2709-2710-2711-2712-2713-2714-2715-2716-2717-2718-2719-2720-2721-2722-2723-2724-2725-2726-2727-2728-2729-2730-2731-2732-2733-2734-2735-2736-2737-2738-2739-2740-2741-2742-2743-2744-2745-2746-2747-2748-2749-2750-2751-2752-2753-2754-2755-2756-2757-2758-2759-2760-2761-2762-2763-2764-2765-2766-2767-2768-2769-2770-2771-2772-2773-2774-2775-2776-2777-2778-2779-2780-2781-2782-2783-2784-2785-2786-2787-2788-2789-2790-2791-2792-2793-2794-2795-2796-2797-2798-2799-2800-2801-2802-2803-2804-2805-2806-2807-2808-2809-2810-2811-2812-2813-2814-2815-2816-2817-2818-2819-2820-2821-2822-2823-2824-2825-2826-2827-2828-2829-2830-2831-2832-2833-2834-2835-283



Se a foto è a colori basterà separare anziché le zone di grigio, quelle di colore partendo da una zona di colore più scuro

Tutte le cose fin qui dette sulla elaborazione dell'immagine e sulla separazione dei toni sono ben note a chi si occupa di fotografia. Disporre di una camera oscura o dell'aiuto di un amico fotografo per proiezioni ingrandimenti riduzioni e stampa è un notevole vantaggio per chi intende elaborare messaggi V.B.V.

È possibile applicare alle immagini a colori o no — per accrescere il loro potere di attrazione visiva o per evidenziare i loro significati — tutto quanto detto a proposito di tensioni e forze visive a pagine 47 e 51, di ordine e disordine equilibrio e squilibrio staticità e dinamicità a pagine 52-53; delle progressioni a pagine 55-58; ecc.



- questo ritratto di Pier Paolo Pasolini è stato realizzato utilizzando uno schema di separazione a tre a quello di pagina 83 e uno schema di progressione a tre a quello di pagina 55



- questo famoso ritratto del leader cubano utilizza una progressione di apparizione "mergata" delle immagini di Che Guevara e del continente sudamericano. L'immagine del Che si impadronisce progressivamente verso il centro fino alla completa occupazione del Sud America e compone per sovrapposizione cromatica

2 • Il collage e il fotomontaggio

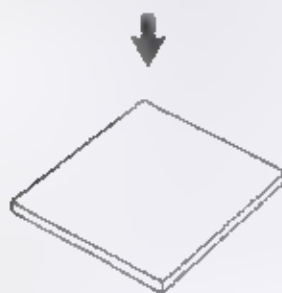
Supponiamo, per costruire il nostro messaggio, di poter disporre solo di un pacco di vecchie fotografie (riviste manifesti), di un paio di forbici, un taglierino, una riga metallica, un barattolo di colla. Cosa possiamo fare? Cominciamo a selezionare le foto a base di costruire il messaggio.

Se disponiamo di un certo numero di foto *positive* a colori o del messaggio, il procedimento più semplice è quello di tagliare le foto in forme semplici uguali tra loro.

Le forme più semplici sono:

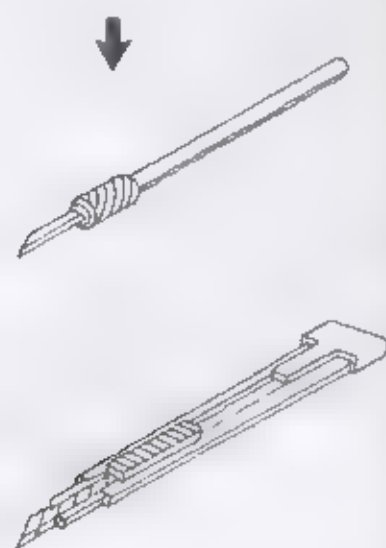
- il quadrato (ma anche il triangolo, il rombo e il cerchio sono facili da ottenere)
- le strisce.

Per tagliare le foto tutte le stesse dimensioni sono utili, oltre alla riga metallica, sagome in cartone pesante



o anche vecchi copertoni di metallo.

taglierini (o le taglierine) in commercio sono di diversi tipi

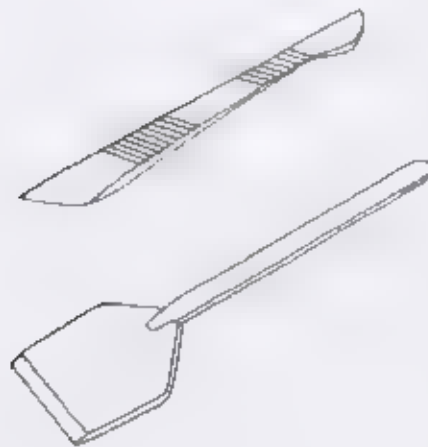


Il più economico a lama segmentata, vanno benissimo.

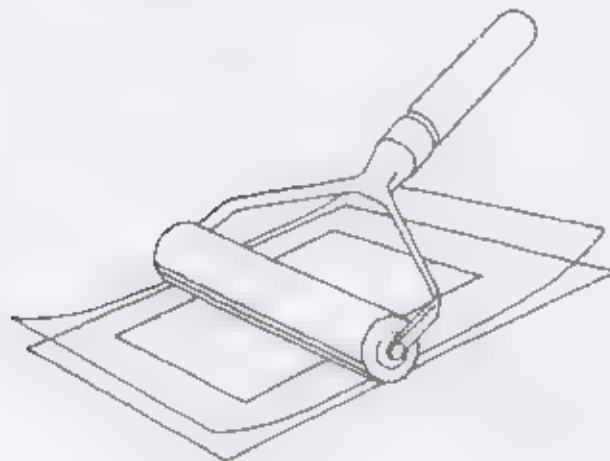
Disponiamo ora di un certo numero di foto tagliate in forme semplici. Sarà abbastanza semplice disporle nello spazio visivo — in relazione ai significati e ai contenuti del messaggio — secondo schemi di ordine o disordine, equilibrio o squilibrio, staticità o dinamicità (vedi discorso a pag. 52-53).

Per incollare bene
le foto tagliate
è opportuno utilizzare
una buona colla
(tipo Cow Gum o Cemento Gamma)

Per stendere la colla
sulle foto e sulle
sono molto pratiche
le spatole di plastica



Per far aderire le foto
e inghiere l'accolli di colla
è molto utile un
rullo di gomma



Tra il rullo di gomma
e la foto da incollare
è bene inserire un foglio
di carta protettiva
(carta lucida, carta burro,
carta cristallo)

Con un po' di pazienza ed attenzione
è comunque possibile
anche con colle tradizionali
(colla di farina, coccolina)
e senza attrezzature particolari

**Fotomontaggio
un collage
del suo stile
particolare e unico
mescono vestiti
e particolari di altri
non a caso. L'artista
a la lettura della foto originale**

**Per ottenere buoni risultati
si realizza un fotomontaggio**

Il fotomontaggio

Il fotomontaggio

Il fotomontaggio

questo un fotomontaggio

**Il fotomontaggio di una mostra
del cinema giapponese
Sulla fotografia di fondo
il volto dell'uomo
sono state sovrapposte
le sue immagini**

Il fotomontaggio

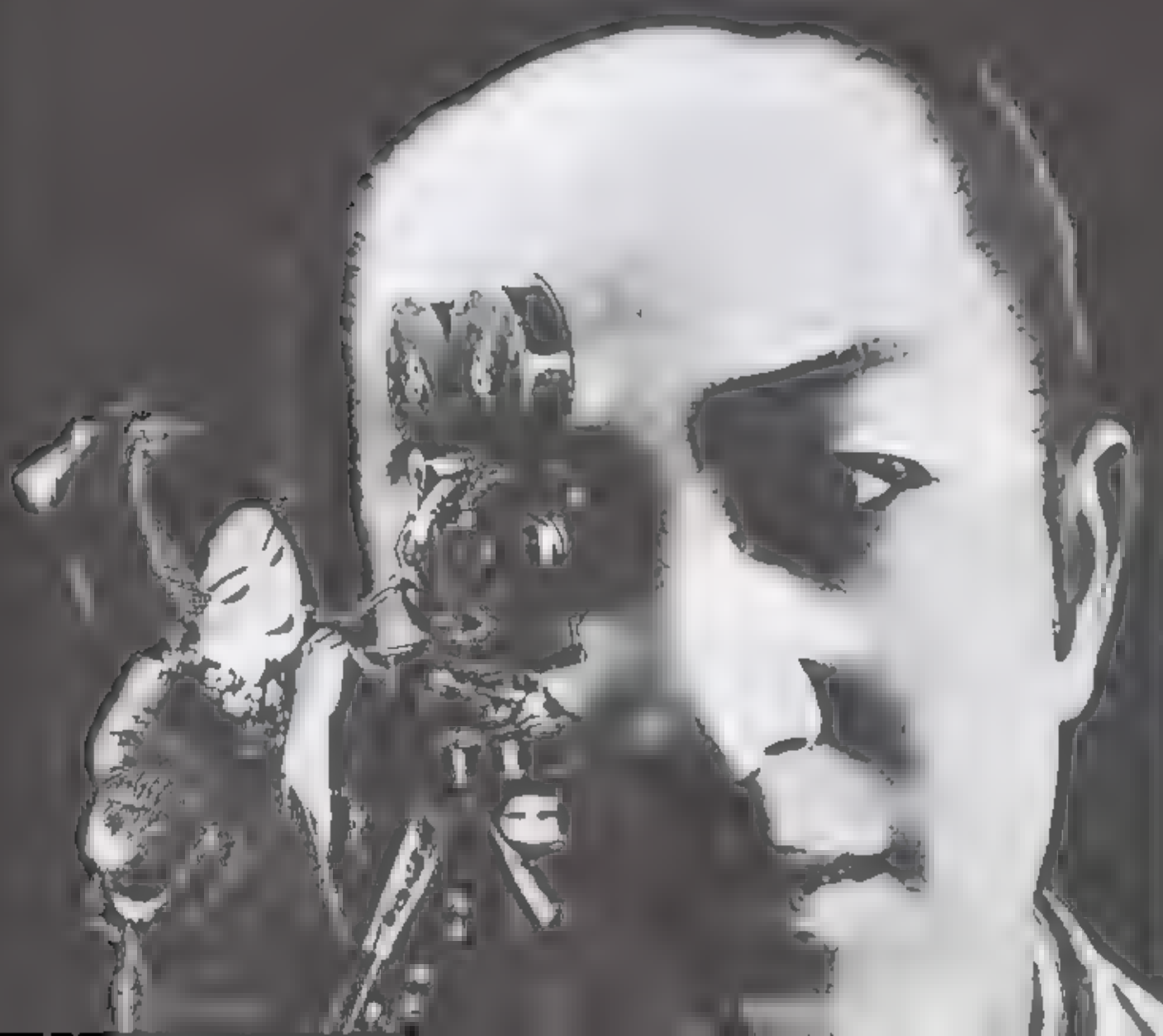
Il fotomontaggio

Il fotomontaggio

Il fotomontaggio

Il fotomontaggio

Il fotomontaggio





Se il nostro scopo è quello
di utilizzare i segni per comunicare
è evidente che
saremo particolarmente interessati
non solo agli emittenti
ma alla diffusione dei nostri messaggi

È quindi importante analizzare
le tecniche che possono permettere
questa diffusione
Anche perché le tecniche di stampa
e realizzazione influenzano
il risultato finale
(vincolando o esaltando
diversi aspetti dell'immagine
del colore e della grafica)
la maniera di elaborare il messaggio

La nostra scelta riguarderà
le tecniche «povere»
quelle tecniche cioè che assicurano
per la loro semplicità ed economicità
ampi margini di libertà operativa

Questa tecnica permettono



di avviare
situazioni comunicative
anche in condizioni
di emergenza
(sia economiche
che di struttura).



di sottrarsi,
se necessario,
alle leggi e al controllo
di centri di potere
economici
culturali o industriali



di acquisire
una indispensabile
esperienza
nell'impiego di
strumenti e strutture
per la comunicazione

Il murale è un messaggio visivo realizzato su uno spazio di grandi dimensioni (un muro, una parete, un soffitto, un intero fabbricato).

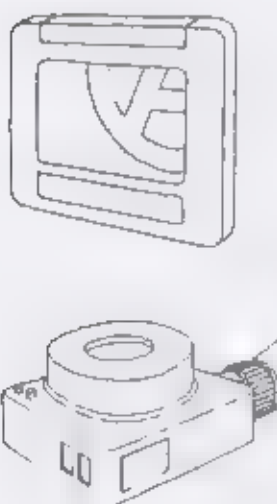
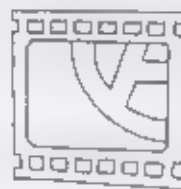
Pur essendo in genere previsto in un'unica copia, raggiunge per dimensioni e disposizione un gran numero di persone.

In modo si elabora il messaggio in dimensioni ridotte possibilmente in scala. Il disegno di cui si tratteremo (contorni essenziali, al tratto, senza colori) si seziona in più elementi (per esempio, in serie di rettangoli).

Sul «fondo» prescelto (la parete, il muro, il soffitto) si riportano i rettangoli opportunamente ingranditi in sequenza, fino a ricomporre l'intero messaggio.

Se si dispone di un ingranditore o di un proiettore, è possibile riportare il disegno in scala su materiali plastici (e, pellicola, plastica, rodo d'eco) e proiettare su «fondo» in sezione il lavoro.

È anche possibile fotografare il disegno originale (in sezione se è necessario) e proiettare direttamente le foto.



È consigliabile riportare inizialmente solo i contorni essenziali. Dopo un controllo tra originale e ingrandimento si procederà all'applicazione dei colori. L'ultima fase consiste nel ripassare i contorni, riflettendo eventuali errori. Sono particolarmente adatti al murale i colori a tempera (colori a base d'acqua) e i disegni di grande semplicità con contorni forti e regolari e masse di colori piani (senza sfumature).

Per i materiali:

- **Se viene utilizzato il pendente da fondo, si consiglia di utilizzare (legno, murature esterne, murature interne,intonaci preparati o grezzi, ecc.) il consiglio di un negoziante o di un commerciante in vernici può risultare prezioso.**
- **I pennelli devono essere di buona qualità.**

Se c'è un paese
che ha tradizione
e vocazione murale
questo paese è l'Italia

Il parlacolare qui è prodotto
e tratto da un affresco
del 1400
Ambrogio Lorenzetti
(realizzato attorno al 1340)
è uno degli innumerevoli
esempi di arte
che ha fatto del paese
un museo
e che ha permesso
tra il 1000 e il 1500
ha una chiara matrice
popolare sia nei temi trattati
che nei legami impiegati
Le figure sono in genere
molto semplici, i tratti
e i colori decisi
Le «istorie» (i contenuti)
sono chiare
facilmente leggibili
e si leggono
in una
serie di sequenze
che diventeranno poi i capitoli
del fumetto

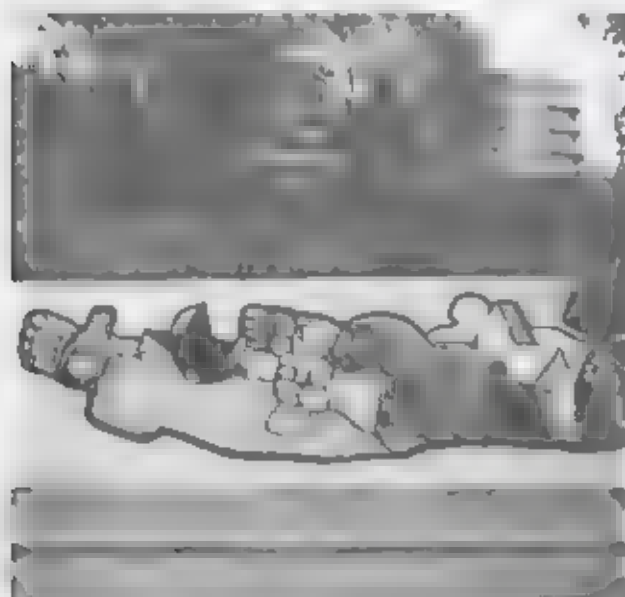
Nei lavori
di Ambrogio Lorenzetti
è possibile notare:

- i contorni graffiati
sull'intonaco
per semplificare
l'osservazione
dell'applicazione del colore
- gli elementi grafici
ripetuti (e alle «maniche»
dell'armatura)
ottenuti
con uno stampino



- due esempi e un dettaglio
di murales c'è
in Cile durante governo
di Salvador Allende,
murales realizzati da collettivi
di studenti e operai,
sono stati largamente impiegati
come strumento di informazione
e di comunicazione di massa.
Sono evidenti le caratteristiche
di grande semplicità
e l'immediatezza dei tratti
gli elementi e i temi ripetuti
(la capomba, la stesca
a mano, la bocca
pugno, gli occhi)
e una sorta di ritmo compositivo
che permettono
una rapida progettazione e una
altrettanto rapida esecuzione
anche da parte di «mano d'opera»
della propria esperienza di lavoro.

DE



2● La stampa con sagome ritagliate

È questa una tecnica
molto semplice, adatta
a riprodurre messaggi
con testi brevi
per una tiratura massima
di una cinquantina di copie

Consiste nel ritagliare,
utilizzando materali teneri,
vari elementi del messaggio.
Ogni sagoma così ottenuta
va poi «inchiostrata» e stampata
premendo la sagoma stessa
sul foglio, la stoffa o il pannello

I materiali più adatti
per ricavare sagome sono

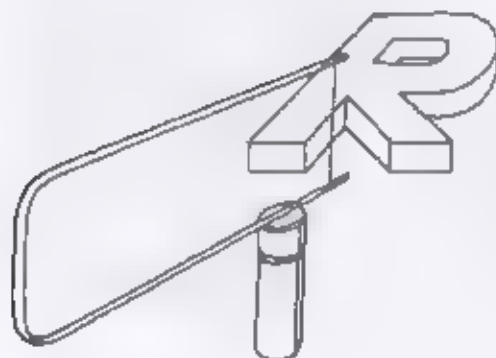
- cartone
- sughero in fogli
- polistirolo



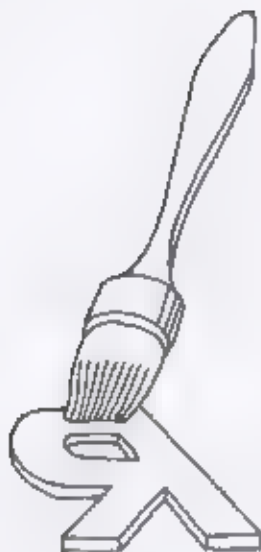
Il segno della sagoma
viene ricoperto sul
materiale e pressato



I normali ed economici
taglierini sono
particolarmente adatti
per ricavare sagome
dal cartone e dal sughero



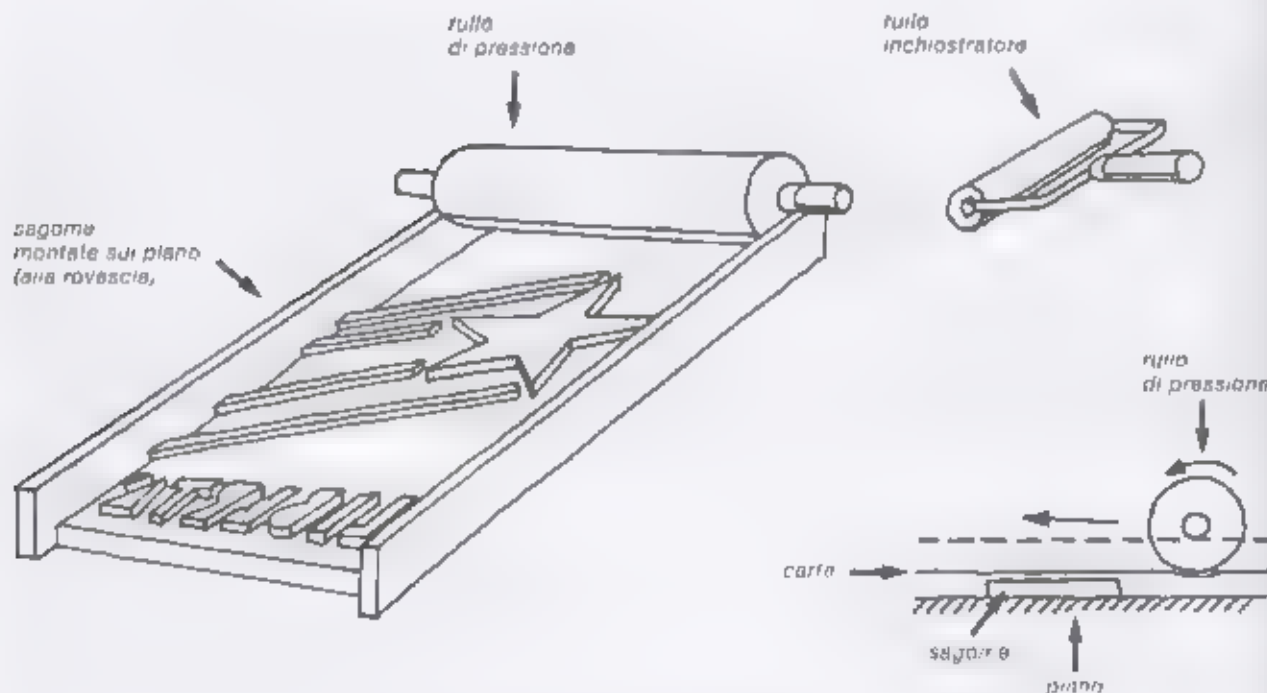
per il taglio del
polistirolo esistono in
commercio speciali archetti
a filo caldo abbastanza
economici e facili da
costruire in casa



Per « inchiostrare » le
sagome bastano un pennello
e norma. Tutte lavabili
diluibili con acqua.
L'inchiostrazione delle
sagome va eseguita sul
rovescio.

Per ottenere risultati
« professionali »
basta d'porre d' un torchio piano
o l'ra bozza)
su cui montare
le varie sagome del messaggio.
Disponendo di un vecchio rullo
di pressione, è estremamente facile
costruirsi il torchio
per realizzare i nostri lavori.
I migliori risultati
di inchiostrazione
si ottengono con l'impiego
di inchostri tipografici
e di un rullo inchiostratore.

98



In questo caso, anziché premere
le sagome inchiostrate sul foglio,
il processo di stampa è il seguente:

- si inchiostrano le sagome
con il rullo
e con le precaute
- si appoggia, con cura
un foglio di carta o di cartoncino
sulle sagome inchiostrate
- si passa il rullo di pressione
sul foglio



CUCINA SPIZIOSA

AL CONVENTO OCCUPATO



● due poster realizzati
con sagome ritagliate
Il primo è il lavoro
di un gruppo di bambini
e di una maestra
di una piccola cittadina laziale
Il secondo è un manifesto
realizzato da un collettivo
de «convento occupato» di Roma
Questo secondo lavoro
ha avuto una tiratura
di circa 300 copie
ed è stato affisso, a più riprese
nel quartiere
Notare la grande semplicità
delle immagini utilizzate
Il materiale
cioè a forma di « etichetta »
degli « etichetta » impagati
è estremamente facile
da tracciare e da ricavare
Nei due esempi
il materiale utilizzato
è il pannello
tagliato con archetto
a filo caudo

3● La stampa attraverso mascherine

È un altro processo di stampa
molto semplice
che permette di fare
fino a 100.000 copie

**Consiste nel riportare il messaggio
da riprodurre sopra un foglio
di plastica trasparente**
(vanno bene anche le grandi buste
di plastica di solito per conservare
mappe o disegni
di grandi dimensioni)
Con forbici e taglierini
**si esportano tutte le parti
del messaggio
che si intendono stampare.**

100



con i forbici
si esportano le zone
da stampare



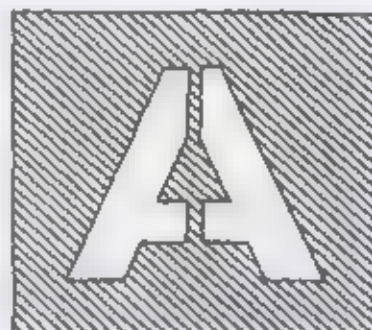


Per rendere possibile
la realizzazione
di una maschera
è necessario adattare
e semplificare
l'originale disegno

Bisogna infatti
collegare tra loro
tutte le zone
che non vanno asportate
e rendere tutti
gli angoli
facilmente intagliabili



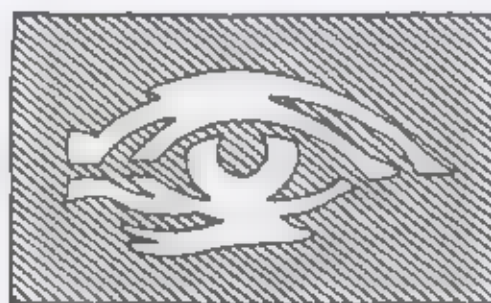
la lettera «A»
da riprodurre



due possibili adattamenti
della lettera



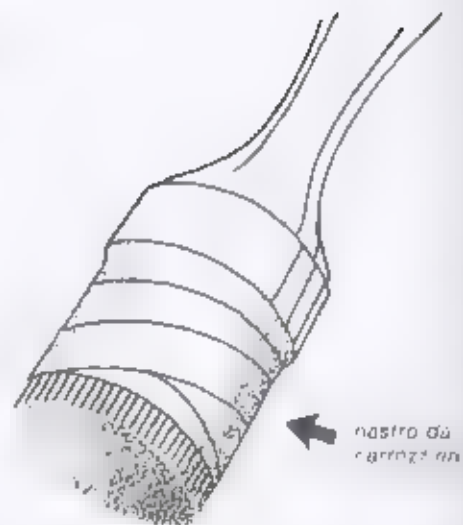
immagine di un
occhio da riprodurre



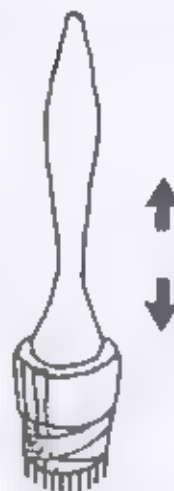
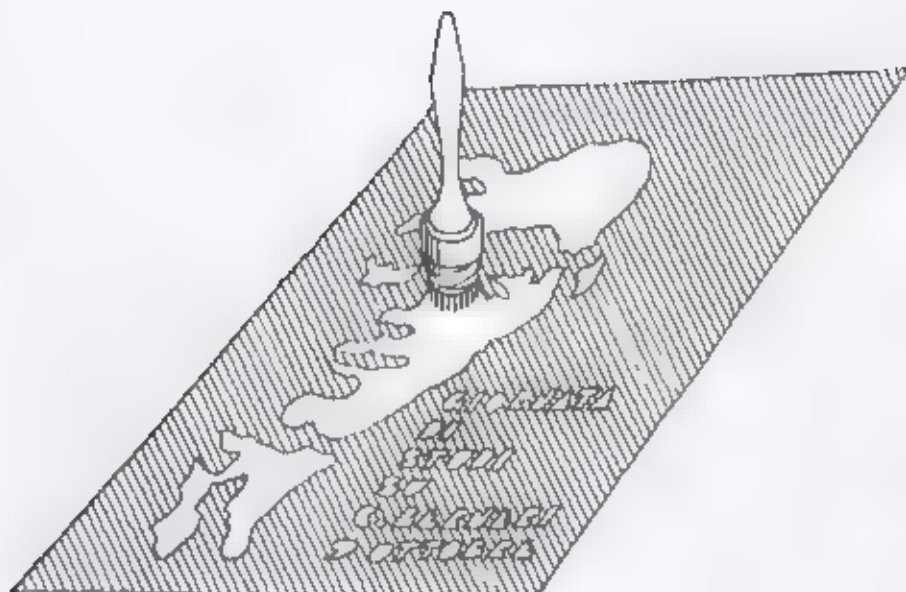
lo stesso occhio
adattato e semplificato
per la realizzazione
della maschera

**Per stampare si utilizza
un normale pennello tondo**

di buona qualità
La setola del pennello
va invecchiata e ricoperta
da una sostanza spalmabile
della seguente
composizione per
circa mezzo centimetro



nastro da
cartonghi

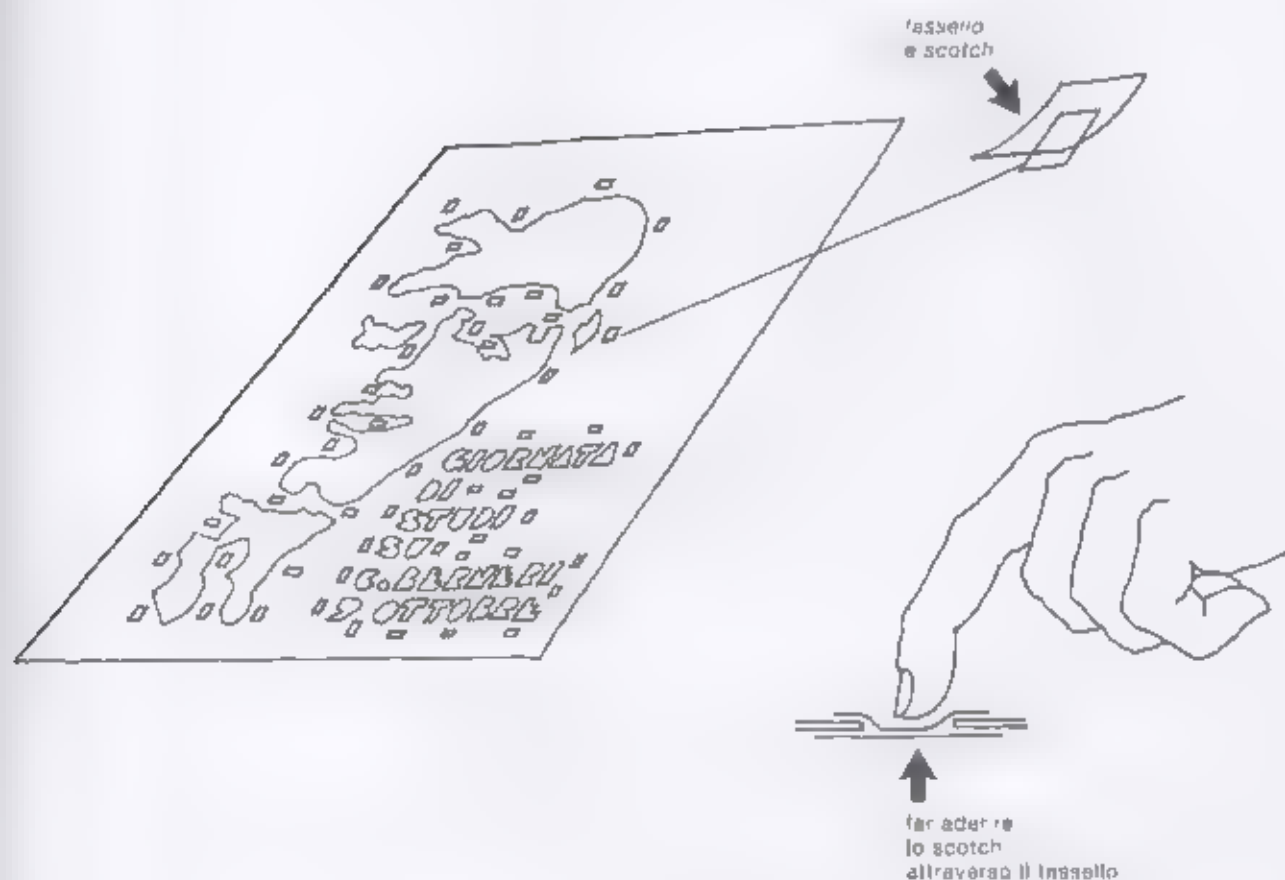


Il pennello deve
venire non troppo
va battuto verticalmente
in corsa indietro e
dopo qualche ora

È possibile il colore
di colore tipo vernice
molto, molto, molto
e molto, molto, molto
in tinta lavabile per pareti

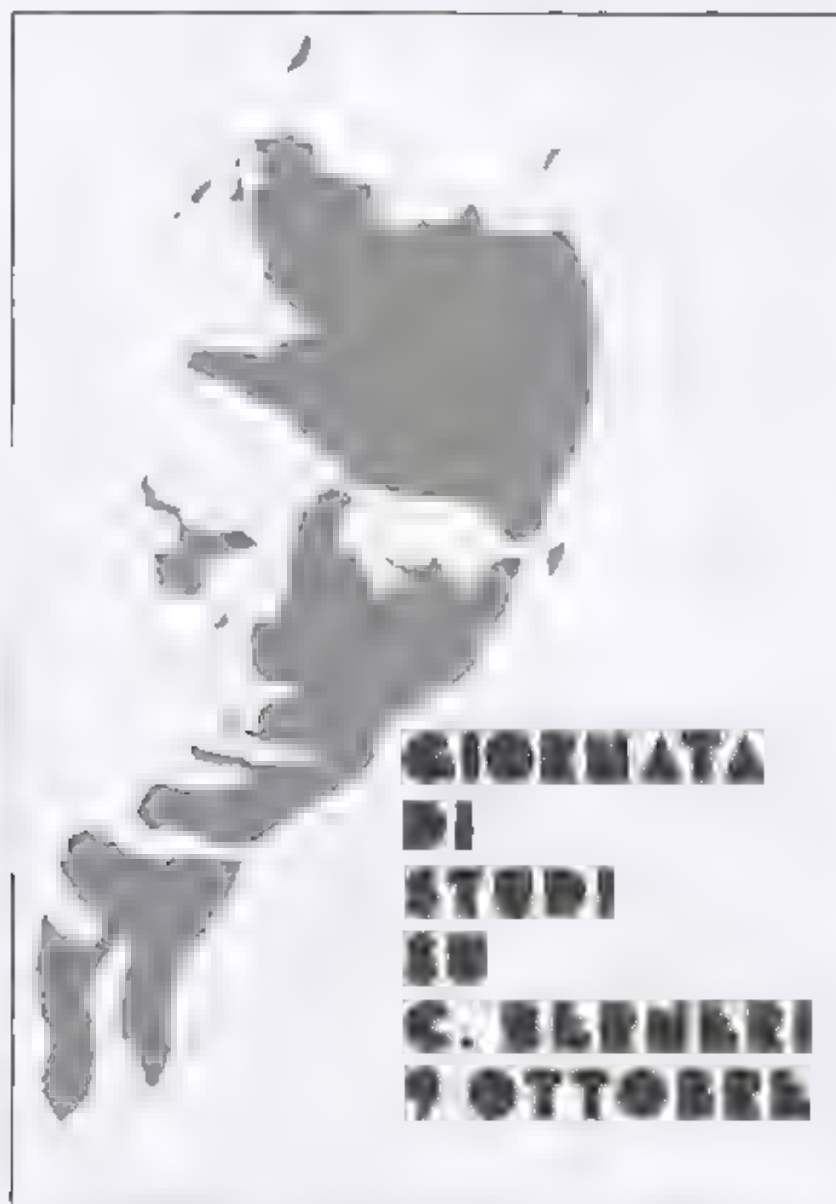
Ottimi risultati si ottengono
con il colore a pittura di
pennello a vernice di
bambino spray
Le non bozze sono però puntate o
così

Per ottenere buoni risultati
è necessario che la mascherina
aderisca bene alla superficie
sulla quale si intende stampare.
Per questo è opportuno praticare
sul foglio di plastica
una serie di tasselli
attorno alla zona da stampare.
Su tasselli si applicano
riquadri di nastro da carrozziere
(scotch di carta)
che, attraverso i tasselli stessi,
aderiranno alla superficie di stampa.



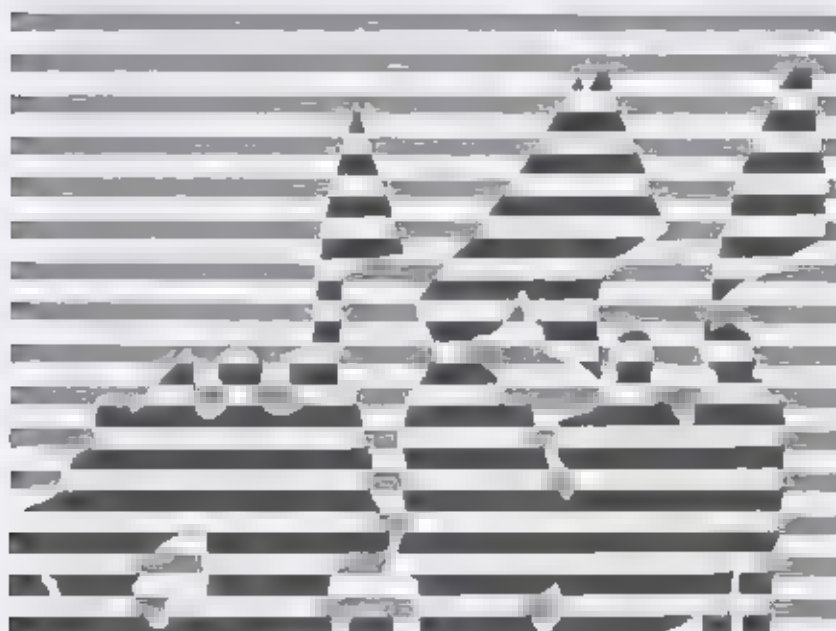
103

Con le mascherine
è possibile stampare
su qualunque tipo di superficie,
orizzontale o verticale,
curva, ondulata.
E impiegando
colori e vernici appropriate
su qualunque materiale
stoffa, vetro, legno,
metallo, muratura ecc.



- due esempi di manifesti realizzati con l'impegno di partecipazione. I due lavori sono stati eseguiti da partecipanti ad un seminario che non avevano precedente esperienza grafica

Ne primo l'immagine dell'anarchico Bernini è un «negativo» ricavato da una vecchia fotografia con le tecniche di cui abbiamo parlato alle pagine 81-86



Ne secondo lavoro è possibile rilevare la notevole «qualità» ottenibile con le mascherine anche per elaborazioni complesse

Questo tipo di stampa
permette tirature economiche
fino ad un centinaio
di copie.

Si ottengono stampe
che riproducono
tutti i toni di grigio
e di seppia

È possibile usare
carte ellografiche
di diverso peso (grammatura,
e di diverso colore
bianco, grigio, azzurro,
seppia, rosso, ecc.

L'ellografia può dare
immagini di grande qualità
ad effetto vivo
lasciando largo spazio
alla fantasia e alla invenzione

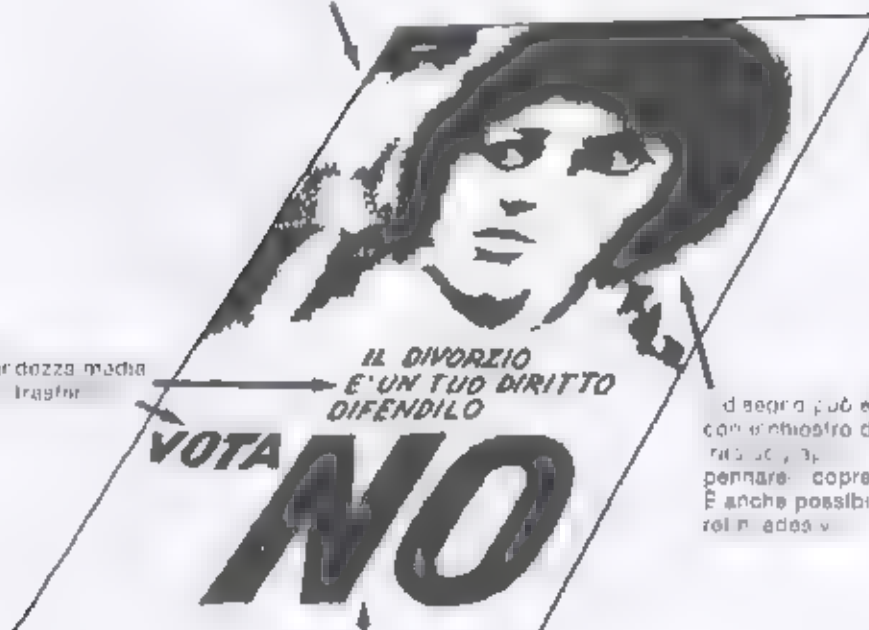
Il messaggio da riprodurre
viene riportato sopra un foglio
di carta cristallo da incidere,
utilizzando

- pennarelli
- penne a china (reprograph)
- retini opachi e trasparenti
- piccole fotografie
positive o negative
- caratteri trasferibili
- vari materiali opachi
o semitrasparenti
(garze, stoffe, fogli, ecc.)
- tagli, piegature e bruciature
del foglio di carta cristallo

Ecco un esempio
di «origami» stitografico

Taglio di carta
e stampa

Le porzioni di grandezza media
sono in carta e si trasferiscono

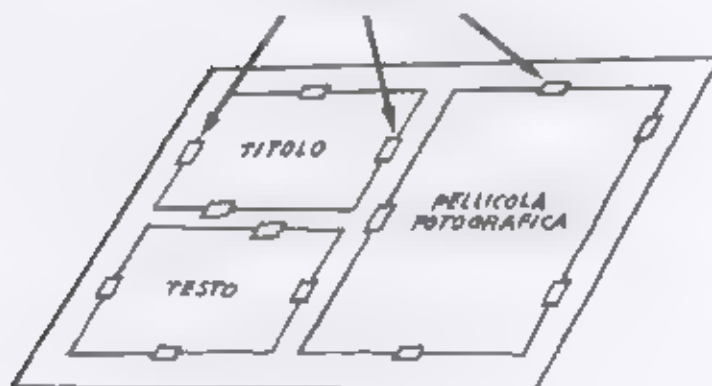


Il disegno può essere realizzato
con l'antistiro di china
o con la penna (o con la
pennare copreni), ecc.
E' anche possibile utilizzare
velin adesivo.

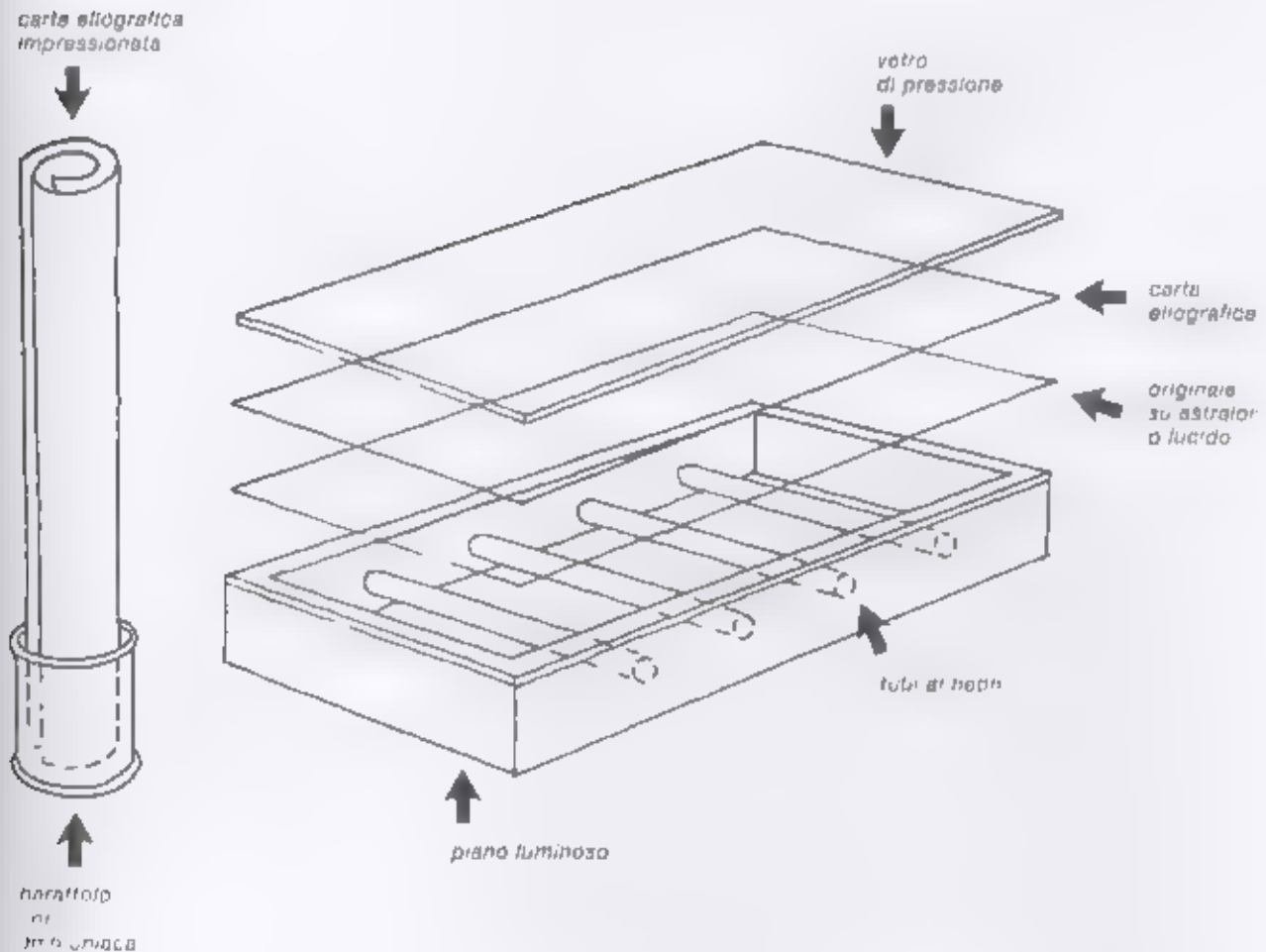
La grande scritta
è realizzata
in supporto plastico
adesivo (decolix)

E' possibile effettuare
esecuzioni più complesse
utilizzando come base
dei supporti più trasparenti
come carta opala o
(tipo radex astralon
accolato).
Su questi supporti
è possibile realizzare
pellicole fotografiche
positive e negative,
testi e titoli composti
su acetato ecc.

Il montaggio dei vari «pezzi»
del messaggio si effettua
con l'ausilio di scotch



È possibile eseguire
la stampa eliografica «a casa»
Sono infatti in vendita
i rotoli di carta eliografica
che si impressiona
esponendo alla luce al neon
(basta disporre
di un piano luminoso)
La carta esposta
si rinvia arrotolando
in un barattolo
che contiene ammoniaca
I vapori di ammoniaca
sviluppano la carta



107

Per la stampa «professionista»
dei lucidi
è comunque meglio accordarsi
con un laboratorio di
riproduzione grafiche

N.B. A seconda dei tempi
di esposizione alla luce
e/o ai vapori di ammoniaca
è possibile ottenere diversi
risultati di stampa
(sovrapposizioni o
sottosposizioni e quindi
stampe più scure o più chiare)



● due esempi
di «messaggi» eliografici.
Sono stati realizzati
da allievi del primo anno
di una scuola di grafica
romana.

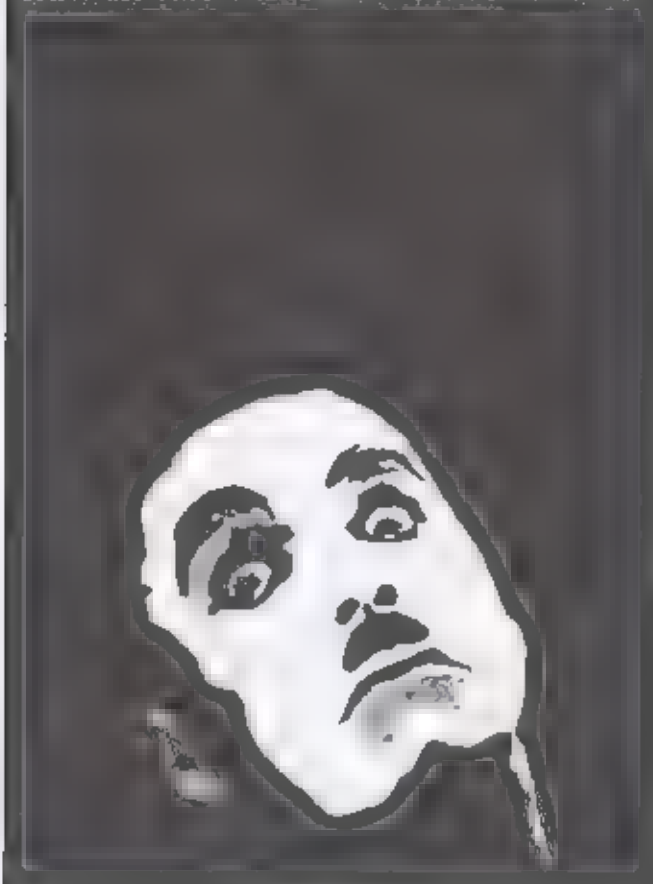
Il primo è un ritratto
di Gramsci.

per un convegno di studio
lavoro è stato realizzato
con l'impiego della tecnica
dell'ustrato e le pagine 81-86
utilizzando anch'io il sistema
epidograph e un retino
costituito da piccoli quadrati
eseguiti, con estrema pazienza
e cura a mano.

Il secondo è un poster
per la festa di Charlie Chaplin
in questo secondo lavoro
sono stati impiegati
per ottenere
le diverse tonalità di grigio
pennarelli coprenti (ad acqua)
di diverso colore.

108

CHAPLIN FESTIVAL VENEZIA SETTEMBRE 1978



5 • La stampa serigrafica

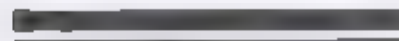
La stampa serigrafica
— o serigrafia —
permette di riprodurre
— testi, messaggi o firme —
economicamente convenienti
comprese tra le duecento
e le cinquecento copie



Come con le maschere
è possibile stampare in serigrafia
su qualunque tipo di superficie
e, con l'impiego
di inchiostri appropriati
su qualunque materiale

La serigrafia ha molte applicazioni
di lavoro, abbastanza complessi
a diversi colori
e con testi di una certa lunghezza.
Si possono stampare anche
pagheroni e piccole pubblicazioni.

La qualità della stampa serigrafica
può essere molto elevata.



Per la preparazione
degli originali si opera
come per la stampa litografica.

Si lavora in genere
su supporti trasparenti
(carta o stoffa, estralun, ecc.).

Si fa trasparente e possibile lavorare
alzando

- pennarelli
- penne a china (rapidograph)
- tempera o vernici coprenti
- ecc.

È anche possibile riportare:

- retini opachi o trasparenti
- cartellini trasferibili
- pellicole fotografiche
positive o negative
- testi battuti su pellicola
o supporti in acetato
- ecc.

Per ottenere buoni risultati
si consiglia l'impiego
di retini a trama larga.

Si consiglia anche di evitare
l'impiego
di tratti molto fini o sottili.

disegno eseguito
a china
o con pennarello
coprente



le scritte
(realizzate
con caratteri
trasferibili)
e la stampa
sono eseguite
su un trasparente
sovrapposto
verranno poi stampate
in un secondo colore

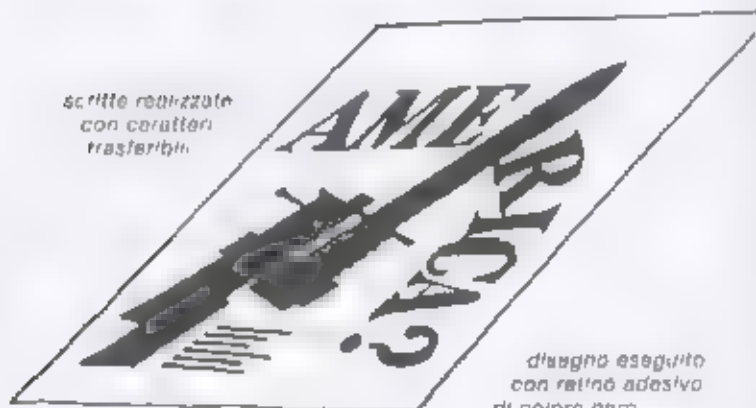
Non raro si possa disporre
di una attrezzatura fotografica
è possibile utilizzare
qualunque supporto opaco
(sia carta o cartoncino preferito)
che riprodurremo poi,
nel formato richiesto,
in positivo su pellicola.

110

In questo caso
è possibile utilizzare
anche fotografie, riproduzioni,
testi già composti ecc.

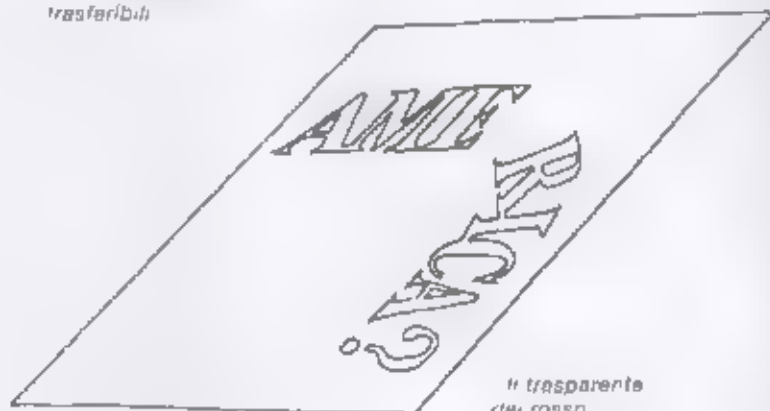
È naturalmente necessario
realizzare un trasparente
(o una pellicola)
per ogni colore
che si vuole
utilizzare in stampa.

scritte realizzate
con caratteri
trasferibili

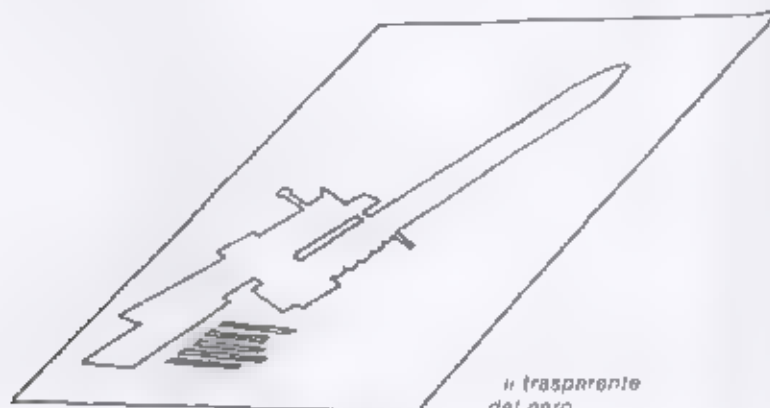


disegno eseguito
con retino adesivo
di colore nero

testo realizzato
con caratteri
trasferibili



il trasparente
del rosso

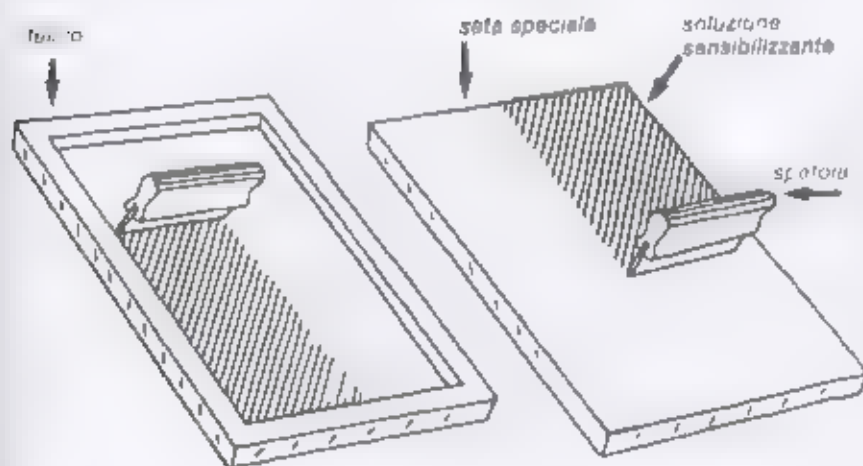


il trasparente
del nero

Una volta realizzati
necessari trasparenti
(o è necessario
piccole positive)
occorre preparare

dei telai in legno con una
luce interna
almeno cinque centimetri
più grande
del messaggio da stampare

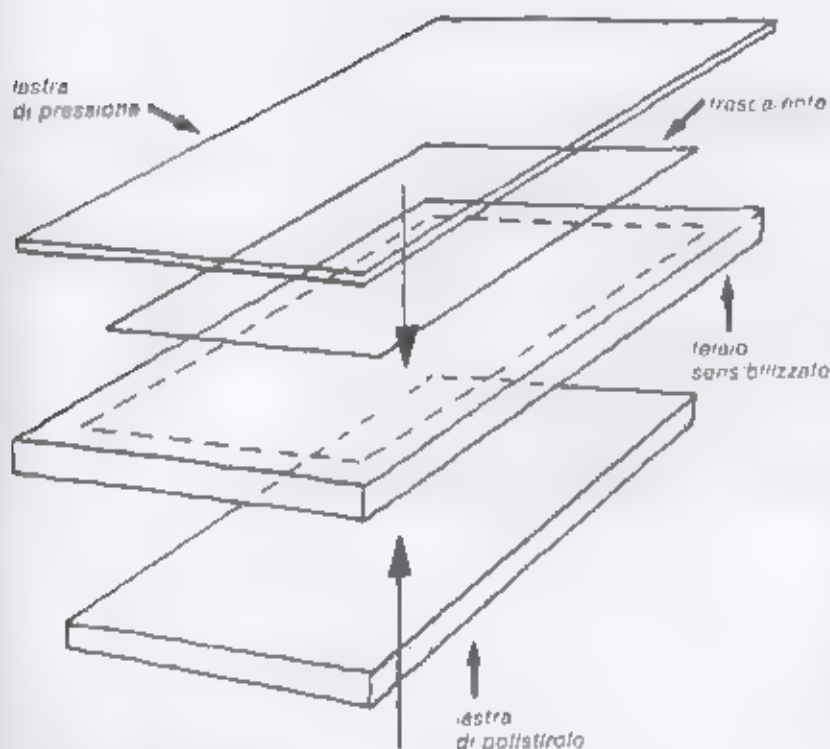
Sul telaio, o sul telaio
se il lavoro è a un solo colore
si stende e si fissa
con una normale graffettatrice
la seta speciale per serigrafia



Con una spatola si stende
la soluzione sensibilizzante
sulla due facce della seta

Dopo due ore di essiccazione
il telaio è pronto
per essere sensibilizzato

È naturalmente possibile
acquistare i telai
completi di seta già sensibilizzata
nei negozi specializzati



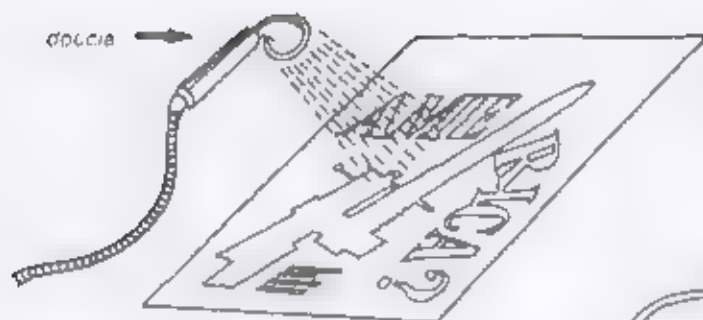
La sensibilizzazione si effettua

- disponendo una lastra di polistirolo espansa o un altro telaio sensibilizzato nel vano del telaio per assicurare la perfetta aderenza tra il trasparente preparato e la seta
- appoggiando sulla seta il trasparente
- appoggiando ancora sul trasparente una lastra di cristallo a doppio vetro (lastra di pressione) per far aderire bene il trasparente o la pellicola alla seta
- esponendo il telaio alla luce di una lampada da 1000 watt

Il tempo di esposizione varia

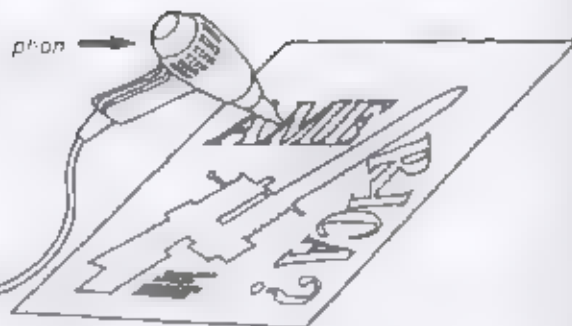
- con la distanza della lampada dal telaio
- con il tipo di soluzione (gelatina) sensibilizzante impiegata
- con il tipo di trasparente e con i materiali impiegati

A una distanza di 1 metro
è in genere sufficiente
un tempo di 4/5 minuti.
È bene però, come al solito,
sperimentare diversi tempi
di esposizione e
prendere nota dei diversi risultati
ottenibili con diversi tempi

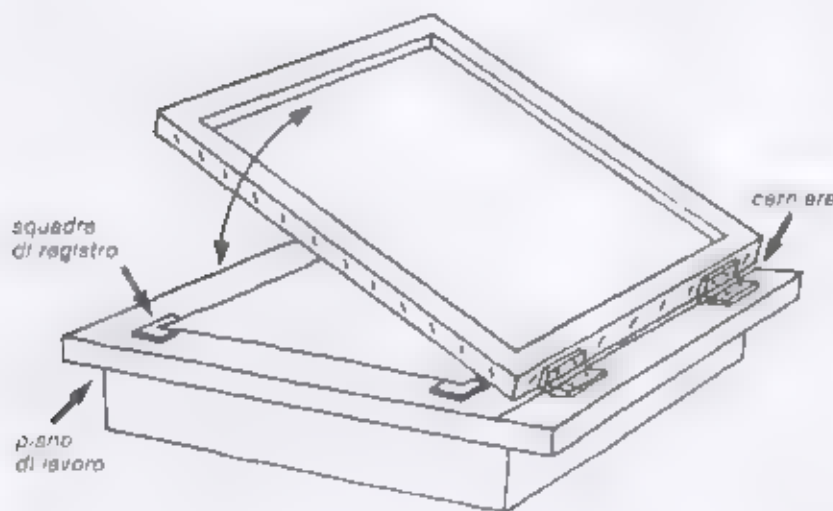


D apporremo così
d un telaio esposto
È sufficiente a questo punto
lavare bene il telaio
adoperando una comune doccia a
telefono e acqua calda

ad una temperatura di 40-50°
L'acqua calda esposta
in **galatina coperta** a vari metri
della sorgente che non essendo
sola esposta al sole
non si riscalda



Lavati e asciugati i tela
(con un phon termico) occorre
occorre un tavolo
o un piano di lavoro e dei
carnere (un po' robusti) con i quali
collegare il telaio al piano.



Per la stampa inserirò
a tutto foglio
un foglio di carta
io di almeno 10 cm
sotto il telaio stesso

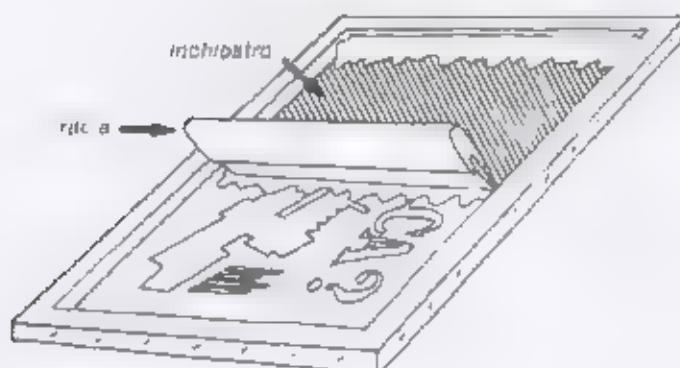
È opportuno realizzare
con delicatezza
della squadra (angolo) e collegare
per essere sicuri di esporre
tutti i loghi nella stessa
posizione rispetto al telaio

A questo punto si verserà
una certa quantità di inchiostro
per stampa serigrafica
vicino a un lato del telaio
(in genere il lato superiore)

Con un apposito spatolo di gomma
che si chiama «riscia»,
chiusa perché si «tirerà» l'inchiostro
verso il lato opposto del telaio

Se l'inchiostro è giustamente distribuito
basterà una sola passata
per ottenere una buona
prima seconda e terza, ecc.

Se il telaio si riporterà
l'inchiostro avanzato sul lato di
partenza alzando sempre la riscia

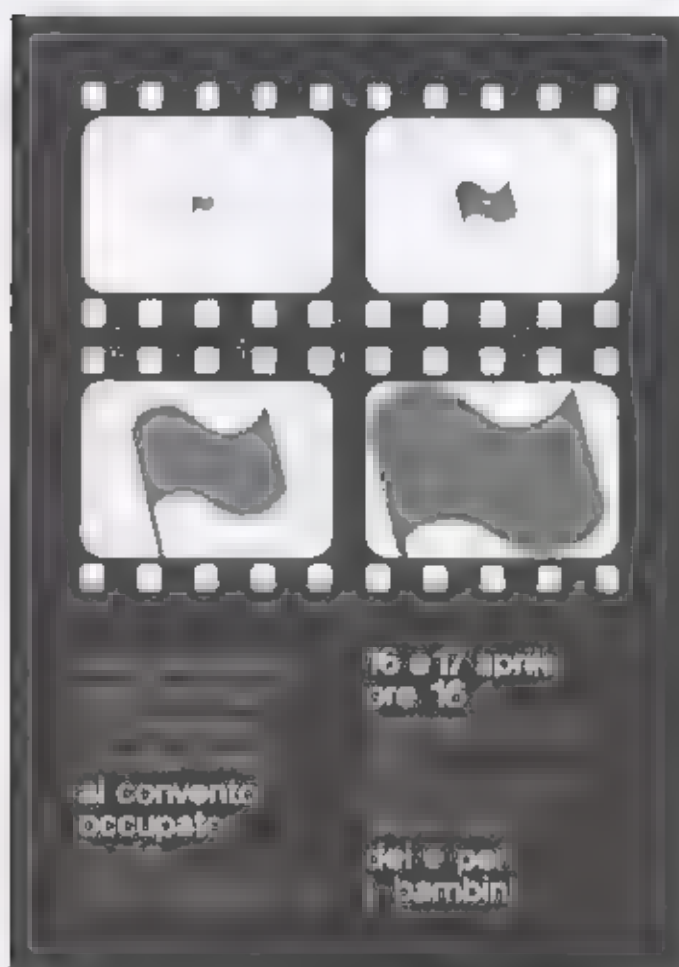


Per ottenere buoni risultati
è indispensabile
tenere il telaio accuratamente pulito
alzando uno a uno e da parte
per ripulire ogni volta, anche dopo
il processo di stampa

E anche con gli abiti
appena possibile,
vanno della collaborazione di gente
esperta (origami tecnici, ecc.)
per la prima e primi lavori

● un lavoro
per la capitale italiana
di lavoro e di studio
stato e la fedeltà
Dovete immaginarlo
pieno di vita

Le scritte sono
in caratteri adesivi
e nel applicati
sono nel
in un modo
La stampa è a colori



● un manifesto per
realizzare un
di lavoro e di studio
da « nespil »
Sono stati realizzati
due trasparenti
uno per il bianco

e i no per
dalla data e
la parte di
Noi e i programmi
avvicinato
e di
vodi e
e
ed efficace

• per come
 la sua tesi o se l'aveva
 renza o pe... d Sa...
 F... e aqu...
 I... ug... è stata ricavata
 da... diverse integrità d'acchi
 d... a...
 con... e... d... e...
 d... abbiamo...
 a... pag... 81-86

i tratti, e p... il tuo grosso
 e... l'ave... e... tu
 pe... o...
 be... s... l'ave...
 mai... a... l'ave...
 da... p... d...
 l'ave...
 e... s... l'ave...
 da... l'ave...
 e... l'ave...

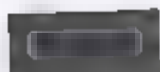


L'IMPAGINAZIONE

L'impaginazione è una tecnica
(se preferite un mestiere)
che interessa tutti
i processi di stampa
da più semplice al più complesso



Impaginare
(o meglio mettere in pagina)
vuol dire disporre gli elementi
del nostro messaggio
(titolo, testi, immagini)
nello spazio visivo tipografico
che c'è su un foglio, in una pagina
o, nel caso di libri o pubblicazioni
in due pagine affiancate



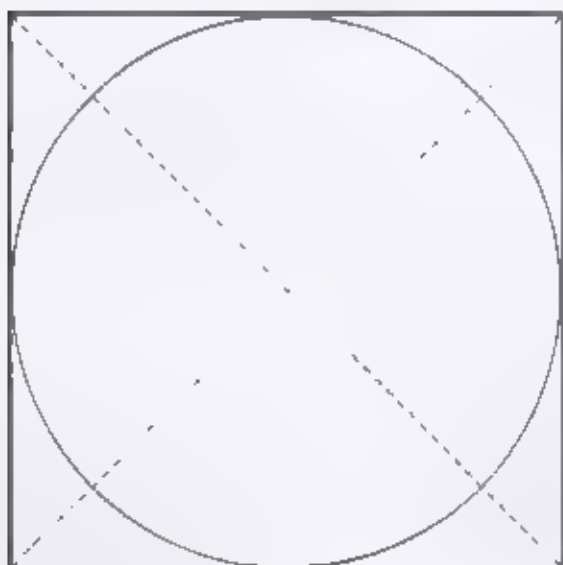
Primo problema per chi impagina
è definire il formato
Le carte in commercio
sono in genere prodotte
nei seguenti formati standard

- cm 70x100 (il più comune)
- cm 64x88 (il meno d'uso)
- cm 64x118 (UNI A0 internazionale)

Le proporzioni relative
sono le seguenti

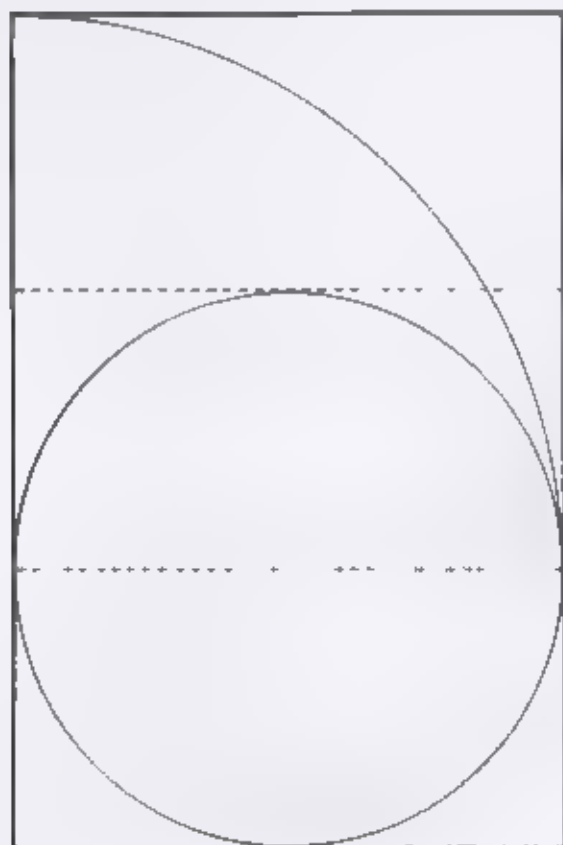
- 0x00 = 1,428
- 50x70 = 1,4
- UNI A0, A2, A4 = 1,414

Per i concetti e i principi
di cui abbiamo parlato
alle pagine 52 e 53
puoi a ogni libro, stabilità
entro a base ricercare
se e dell'azione dei formati
proporzioni armoniche.



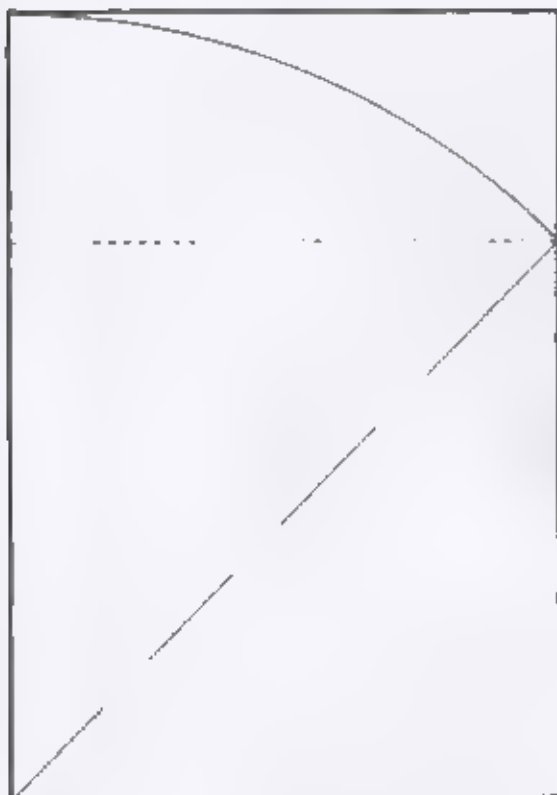
Ad esempio.

quadrato
● proporzione 1:1



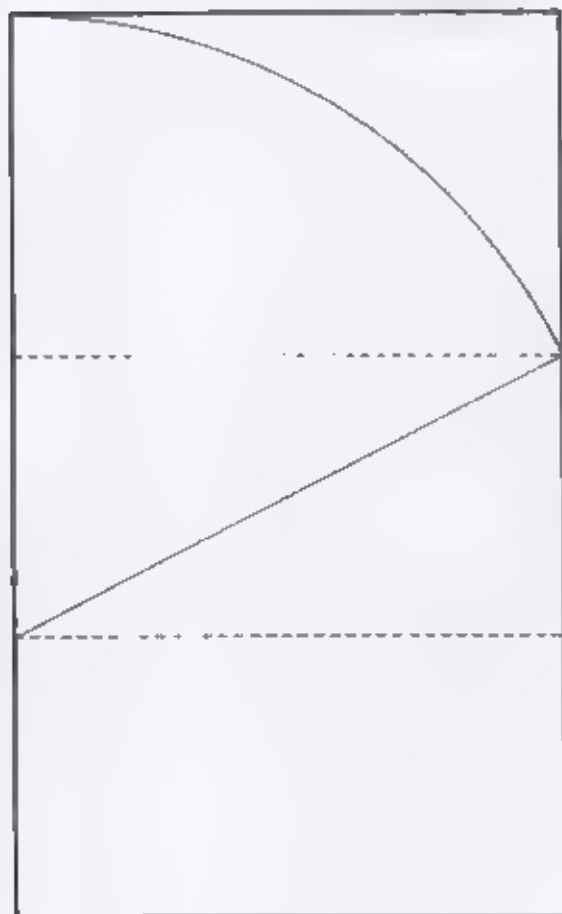
modulo
aureo tipografico
● proporzione 1,618
(se preferite 2/3)

altezza
del rettangolo
è ottenuta
dalla rotazione
del diametro
del cerchio
nascosto
nel quadrato di base



» modulo
UNI (o DIN)
● proporzione 1 : 1,414
(o 1 : $\sqrt{2}$)

altezza del rettangolo
è ottenuta
da a rotazione
da a diagonale
da a quarto di base



rettangolo
proporzionale
alla sezione aurea
● proporzione 1 : 1,618

altezza del rettangolo
è ottenuta
da a rotazione
da a diagonale
da a metà superiore
da quadrato di base

Ne delira formato.
 o e a q co t e m v o d e v i a o
 n u t i l i s p r e c h i n e i t a g u o d e l l a c a r t a ,
 e n o c o n s a b i l e t e n e r e p r e s s a n t i)
 e c o n s u e t u d i n i d ' i m p a g o
 e e a t t r o z z a t u r e t e c n i c h e d ' a p o n b

Ad esempio gli spazi di affissione
 per manifesti sono stabiliti, in Italia,
 a base di formato 70x100 e cioè

- 1 fog. o 70x100
- 2 fog. 100x140
- 4 fog. 140x200

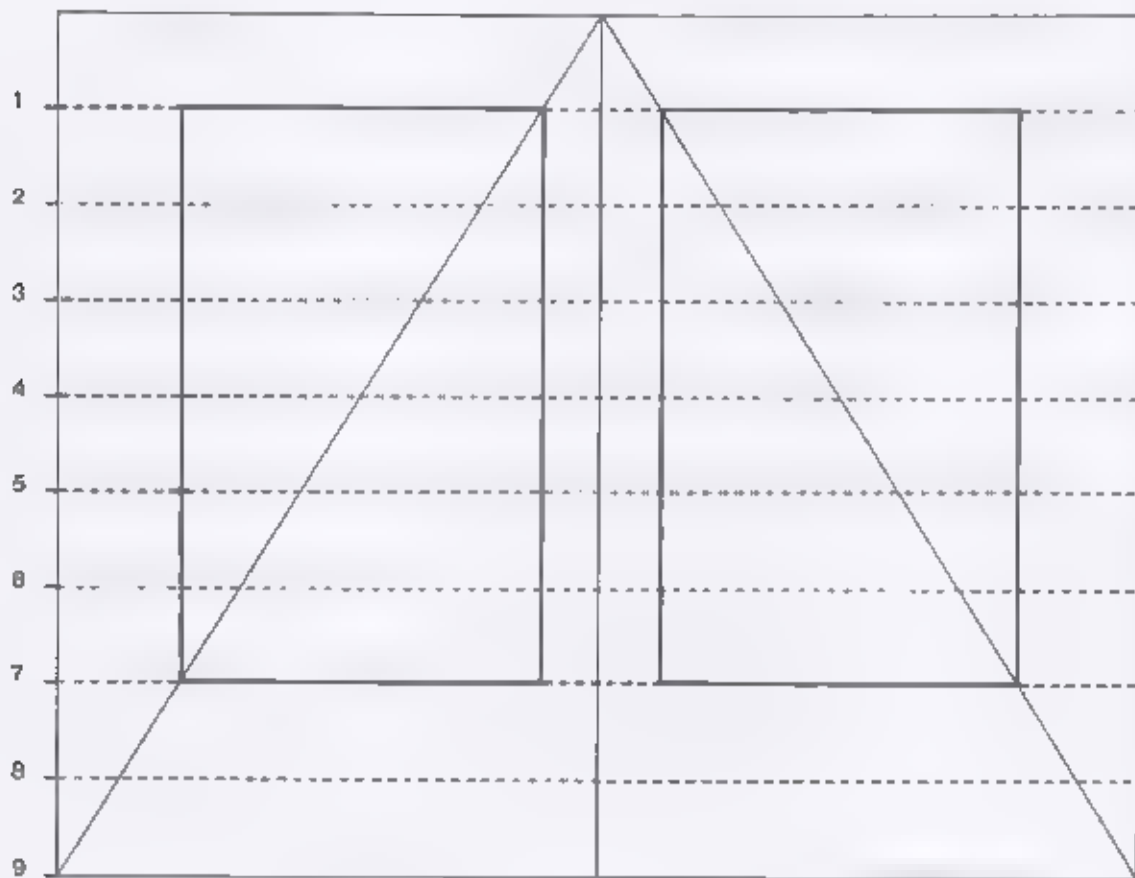
BCC

Prima di progettare un manifesto
 è quindi opportuno informarsi
 presso i serv. z. di affissione
 dei comuni interessati.

Le macchine tipografiche hanno
 a loro volta formati utili vincolanti
 i formati più comuni sono

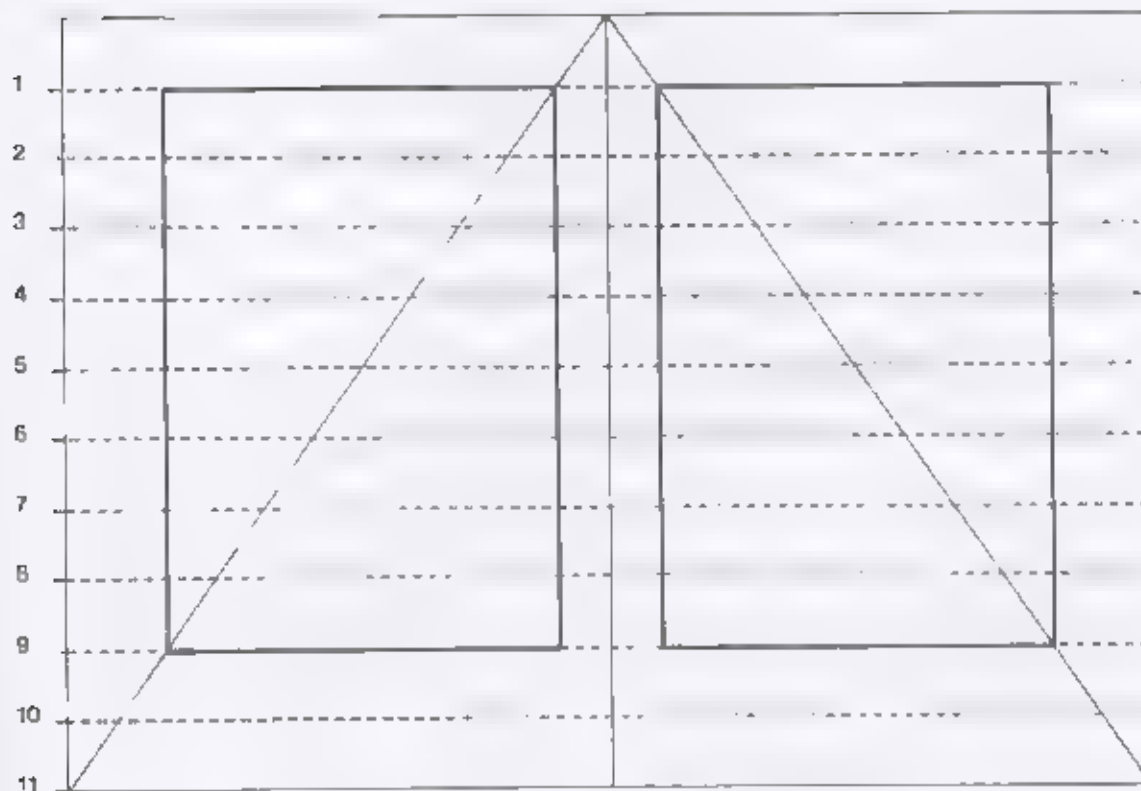
- 50x70
- 70x100
- 100x140

Ma torniamo al progetto della pagina.
 e meglio di una pagina
 e facciamo qualche esempio
 di schematizzazione interna



Uno schema di impaginazione
 classico: le pagine sono in
 proporzione con la sezione aurea
 (1:1.618) la costruzione è sulle

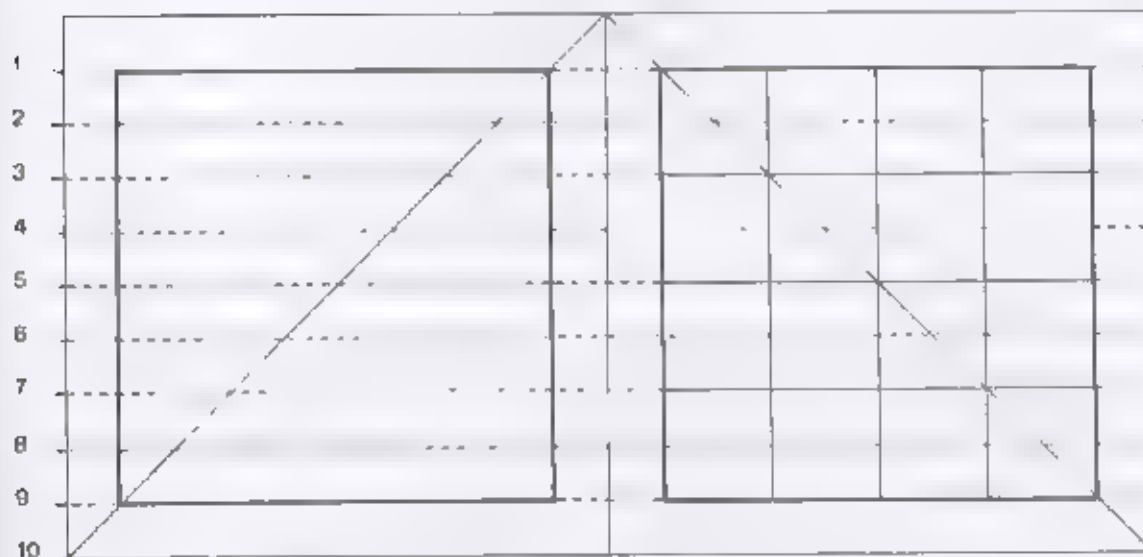
diagonali, l'altezza è divisa in nove
 linee orizzontali e la zona di stampa
 è definita dai punti di incrocio delle
 diagonali con le orizzontali n. 1 e n. 7



Uno schema di impaginazione
su due pagine in formato 1'x2
La costruzione è simile
alla precedente ma la suddivisione
della altezza è in 11 linee

anziché in 9
La zona di stampa
è definita dal punto
di incontro delle diagonali
con le orizzontali n. 1 e n. 9

118



Uno schema di impaginazione
su due pagine quadrate (1'x1)
L'altezza è suddivisa
in 10 linee e la zona di stampa
è definita dal incontro
delle diagonali con

le orizzontali n. 1 e n. 9
Lo spazio interno è modulare
in 16 quadrati per pagina
che si ottengono utilizzando
l'incontro delle diagonali
con le orizzontali n. 3, 5 e 7

Prima di tracciare
il nostro schema definitivo
è però necessario affrontare
un altro problema:
la composizione dei testi
e le «giustezze» tipografiche

La tipografia non ha ancora «scoperto»
il sistema metrico decimale
Le unità di misura tipografiche sono

1 il punto
1 punto = 0,375 mm.

2 la riga
1 riga = 12 punti = 4,5 mm



particolare ingrandito
della scala di un tipometro
(una specie di righello
tipografico)



Le «giustezze» si misurano
in righe
giustezza 24 = 24 righe (1080 mm)

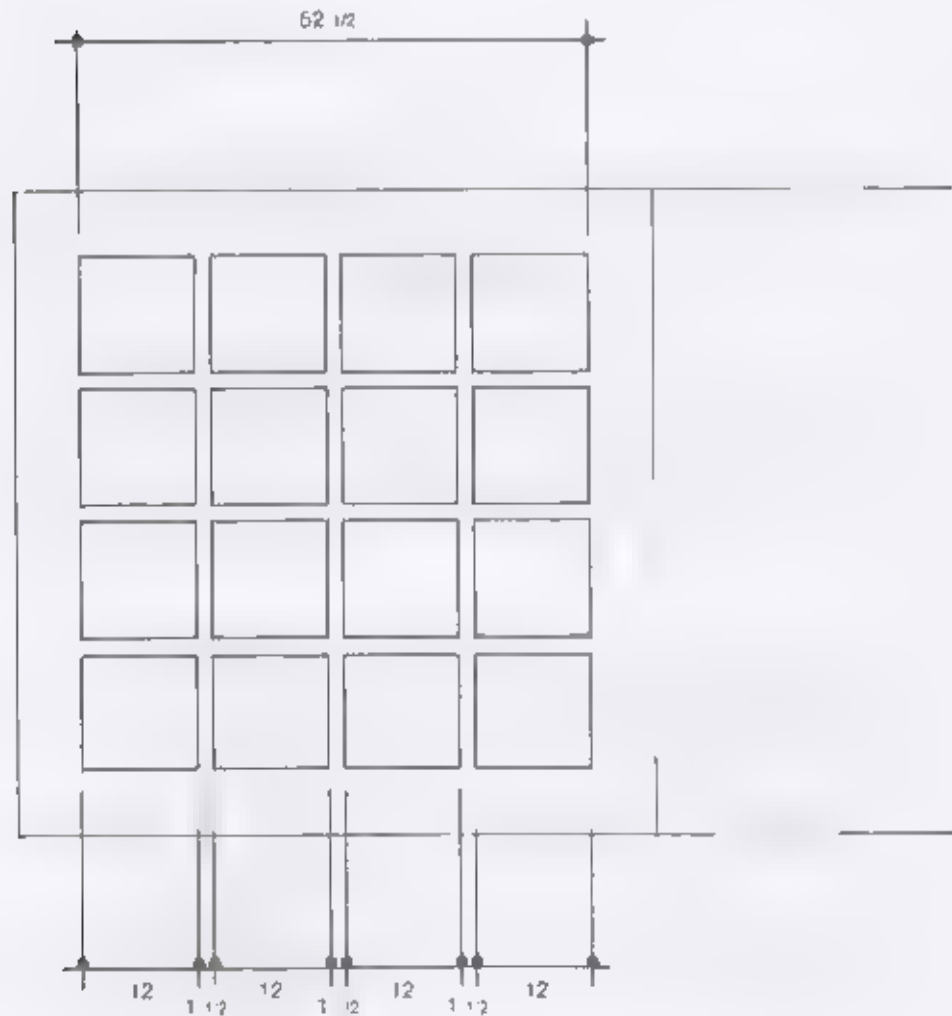
Garantito questo quadro, jennevole di stabilità, ulteriori e sostanziali risparmi potranno essere ottenuti realizzando tipologie a standard edilizi diversi da quelli attualmente in vigore. Come si impone, affinché l'edilizia economico-popolare italiana sembra un prodotto di gran lusso rispetto agli analoghi modelli europei. E poi l'industria edile ha bisogno di alleggerirsi della pesante bisaccia che le hanno imposto i sistemi assicurativo-previdenziale, fiscale e bancario. Non si capisce del resto perché, mentre si cerca di ridurre gli oneri sociali di tutti i lavoratori e di costruire solo quella edile di cui vedremo esultare da anni beneficiari. E uno dice che il costo fiscale che inghiotte il 40% dei costi tecnici? E del costo del denaro, e aumento ormai di totale devastazione qua ora le vendite non siano contemporanee alla fine dei lavori? Tutto questo fa parte di un insieme di proposte che, ancora una

giustezza
(di altura)

giustezza (di riga)

Non effettuare le suddivisioni interne
 della pagina, pag. 10
 dovremo tener conto
 di queste nuove unità di misura

Lo schema di impaginazione
 su due quadrati (quello di pag. 119)
 dovrà ad esempio
 essere così adattato

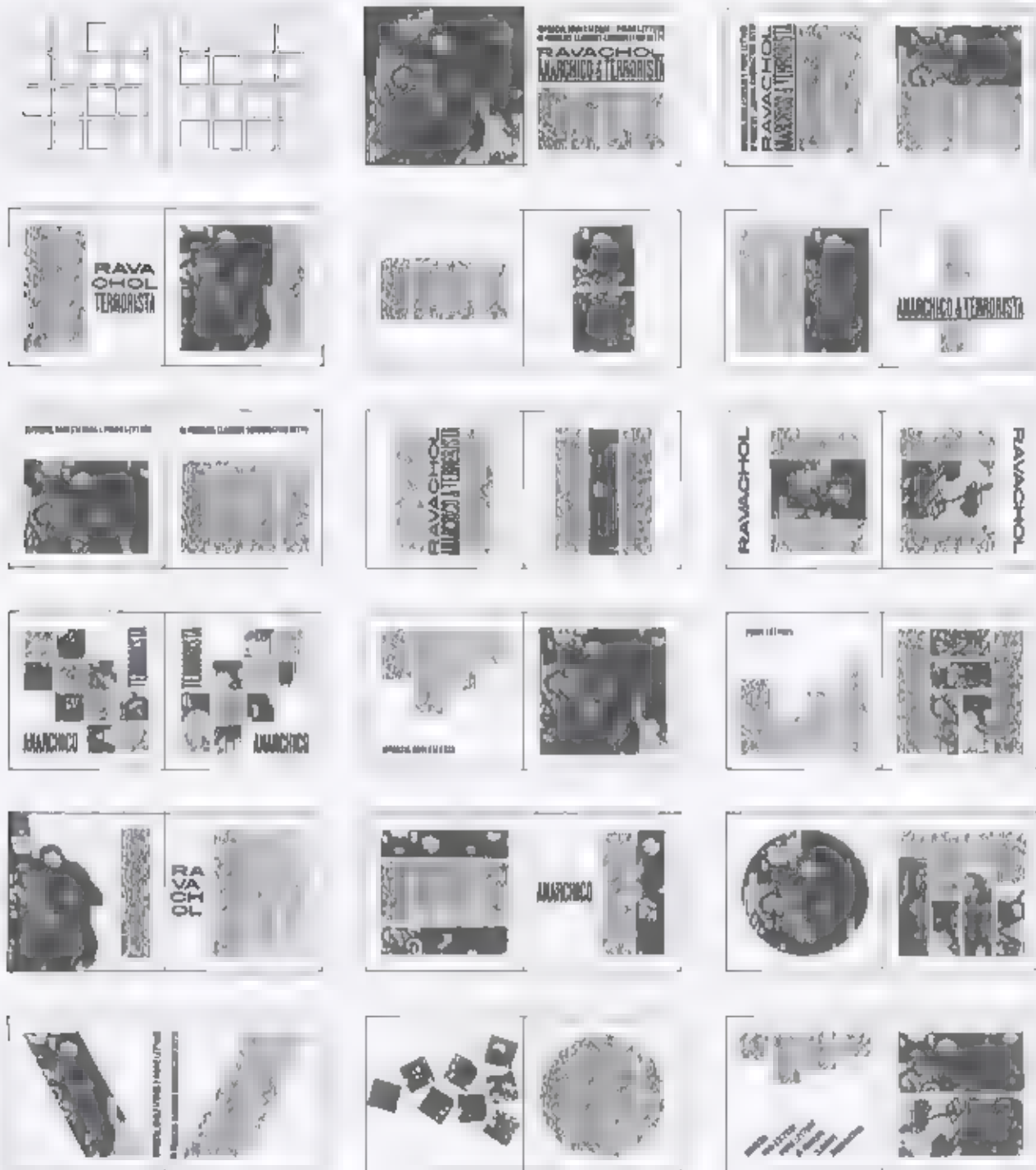


121

Le misure sono riportate
 nelle tipografie
 (vedi 1.3)

Solo ora, tenendo conto
 di tutto quello
 che abbiamo già detto
 a proposito di forze percettive,
 di organizzazione dello spazio
 ecc. (pag. 45-67),
 è possibile «montare»
 i nostri messaggi,
 il loro testo, le immagini
 e le nostre pagine

Ed ecco la serie
di possibili disegni
di un schema su due quadrati
preparato alla pagina precedente



LETTRE-OCEAN

It is important to note that the above information is for informational purposes only and should not be used as a substitute for professional advice. The information is provided as a service to our clients and is not intended to constitute an offer of insurance or any other financial product. Please consult with your insurance broker or financial advisor for more information.

J'vais au nord du Rhin quand tu pars pour le Mexique
Tu vois me parviens malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de l'Espagne doivent faire
le voyage de Coahuila pour embarquer
je l'envoie celle carte aujourd'hui au lieu

REPÚBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

de profiter du courtier de Veracruz qui n'est pas
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

[illegible]

Mayas

LA CHAYATÉ

00U
 LDU
 K2U4E
 QUC TU
 FORTER
 ET QUI T
 OATRE O CI
 YIC IC
 DTE- TH YELU
 LA DIFM
 GI RUPPI
 ULEH

COMMON
DANCE
MEN

[illegible]

† *et al.*

**È anche nell'impiego
della tecnica di impaginazione
che si manifesta
la mancanza di
rispetto dei contenuti e
del significato del messaggio**

Uno schermo di impaginazione dinamico presuppone contenuti dinamici uno schema statico contenuti statici. La cronaca di una partita di calcio non può essere impaginata come un saggio o un articolo su partito o pro.

« Diagrammi ric-
di
Quelma Apollinaire
da 1914
Negli ann
fra il 1910
e il 1930,
post vialv.
futurist
e dadaist
(ricordiamo tra g altri
Marxvi e Ma deovskii)
fueron let
grand contributo
a rionamento
deg sciam i pog al r
trad d o w

- due pagine
di giorno e Zet
La spazio è suddiviso
in nove colonne
Le immagini sono distribuite
su una, due, tre

- o quattro colonne
I titoli sono orizzontali
o verticali e interessanti
una o due colonne
Notare alcuni testi
composti e ripaginati
con una inclinazione
di 45 gradi



125



- due pagine
di settimana e
(in cinque numeri)
«Libertà al Cile»
distribuito a Venezuela
nel 1974
Lo schema di impaginazione
è su otto colonne.
I titoli principali sono

- in verticale, su una colonna.
Gli altri titoli
sono orizzontali
su una colonna.
Le immagini interessanti
in genere
una o due colonne
ma possono occupare
anche tutta la pagina

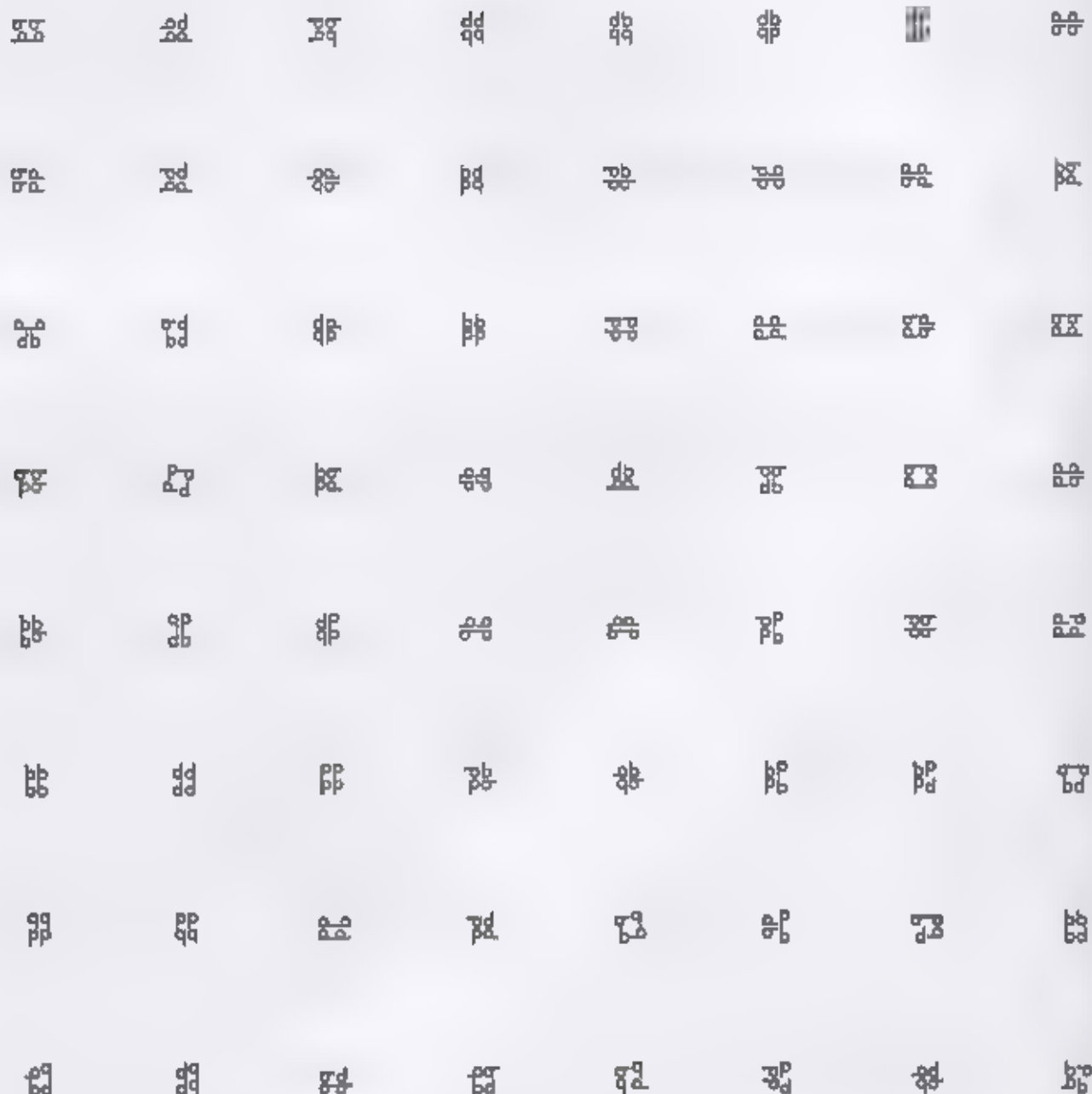


• di corso sulle tecniche
di esecuzione
di realizzazione e di stampa
è cosa più o meno comune
O, magari più o meno nuziale
Tutto il libro vorrebbe essere inteso
più un inizio di tante cose
che non una noiosa serie
di verità e conclusioni.

Le cose che abbiamo detto
non sono altro
che una specie di raccolta
di esperienze di lavoro.
Potete con libertà rifiutarle
o se credete utilizzarle
per provare anche voi
e raccontare con segni e immagini
le storie in cui credete.

Quindi, per finire, non resta altro
che guardare assieme
qualche esempio di
"messaggio v. e v.o."
Gli esempi sono raccolti insieme
in fondo al libro
per ragioni di economia.
Le note rimandano a quanto detto
nelle pagine precedenti.

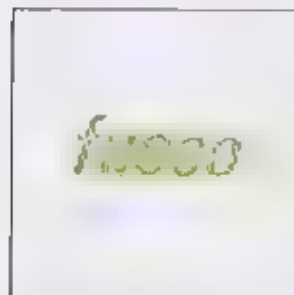
● *Un ideogramma, del 1959,
di Dieter Roth
È una dimostrazione
delle possibilità combinatorie
orientate e equilibrate
(vedi disco sotto pag. 28)
fra quattro lettere: m, n, o, p
che sono m, n, o, p
winter, hot, h, s, fino a 400
con ogni semplice
che tutti sono in grado di fare.
punti, linee tipografiche
schemi, stampati, ipertesti,
a disposizione continua,
Ha ideato un libro («Bok h»)
utilizzando solamente
dei tagli regolari
con inclinazioni e spessori diversi
su ogni pagina*



- Per le ragioni economiche precedentemente accennate (necessità di raggruppare tutte le riproduzioni a colori nelle ultime 18 pagine) iniziamo con il riprodurre gli esempi e gli schemi di pagina 65



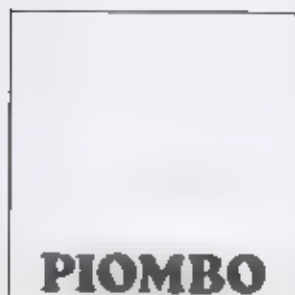
- la parola «fuoco» è rafforzata nel suo significato di «caldo, bruciante» per colpa del colore rosso



- la stessa parola unita a un'altra, invece, perde forza e significato e provoca «disturbo» in lettura

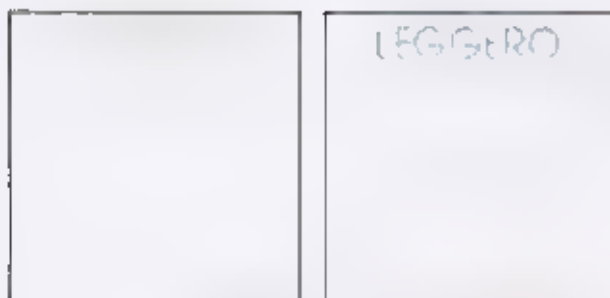


- Il colore azzurro rafforza i significati della parola «acqua» («fresco», «liquido», «profondo»)



- tutti i colori scuri rafforzano concetti di pesantezza e hanno nella parte bassa dello spazio visivo la loro disposizione «oggettiva»

- In questa pagina sono riprodotti gli schemi, questa volta a colori, di pagina 66



- tutti i colori chiari rafforzano per contro, concetti di leggerezza e la loro disposizione oggi è verso l'alto



- un colore come il rosso può rappresentare vari simboli di pericolo (stop), vietato, ecc



- il colore può assumere e rafforzare addirittura valori ideologici (nel caso del rosso socialismo, comunismo)



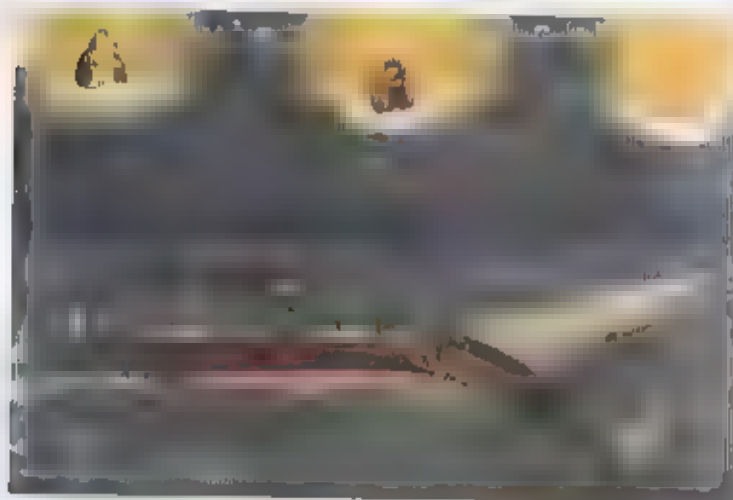
- in questa immagine, la stessa di pag 66 i colori, abissi, rendono l'azione allora, l'albero è verde e marcia l'erba verde la casa ha tetto rosso ecc Si avvertono sensi di equilibrio normale



- la stessa immagine con colori attribuiti e attribuiti non logicamente. Il cielo è rosso e viola l'erba è rossa, il sole la casa ha il tetto blu l'uomo ha colori stravaganti Si avverte un senso di disturbo d'equilibrio L'immagine assume toni drammatici

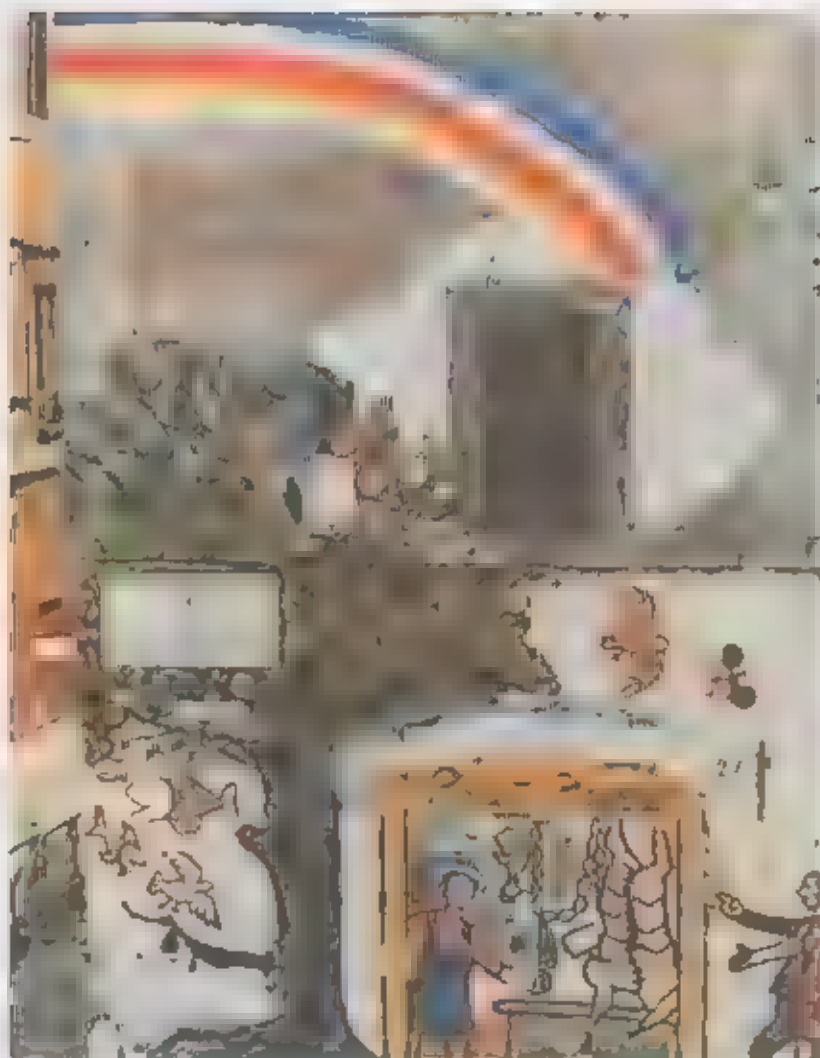
● **Esempio di grafica popolare**
 fra ex voto
 Gli ex voto
 sono rappresentazioni fedeli
 di fatti accaduti
 veri e propri racconti visivi
 Il disegno è
 semplice e immediato
 L'integrazione grafica
 è solo una richiesta
 chiara e non ambigua

Comparso in seguito in
 le festività e le tecniche
 discusso a pag. 41,
 G. A. L. L. L.
 e altri di meno
 come i più
 e i più
 in questi
 Se non fosse gli ex voto
 ve viene chiesto
 "madame"



• Un divertente (e drammatico) collage
 di Bob Pike e John Mc Pike
 stampato in diversi formati
 dal più grande al più piccolo
 il centro del collage
 è leggermente sfalsato verso l'alto
 per assicurare una migliore lettura
 dei particolari
 e rafforzare le «rughe»
 lungo le diagonali
 Questo lavoro è tecnicamente
 di facilissima esecuzione
 basta disporre delle stampe fotografiche
 nel numero e nelle dimensioni richieste
 Vedi inoltre quanto detto
 da pagina 48 e 49 per il collage
 da pagina 47 e 48 per le tensioni varie
 e pagina 56 per le progressioni





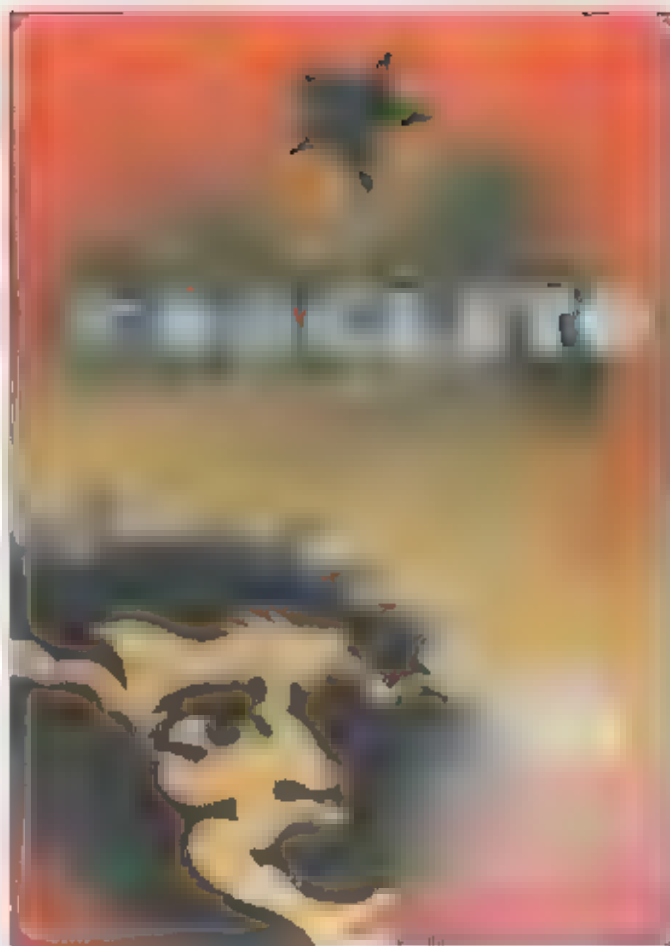
- Due affreschi del murale realizzato nell'estate 1976 a Tor di Nona, un quartiere del centro storico di Roma. Il lavoro eseguito collettivamente dagli abitanti del quartiere si è sviluppato nel tempo sulla base delle proposte figurative che venivano via via avanzate. Anche in questo esempio di grafica popolare il disegno è semplice ed essenziale: i tratti sono forti e ben definiti, i colori impiegati con libertà e allegria. Di particolare interesse è lo strutturamento e l'inserimento degli elementi architettonici esistenti (cornicioni, riquadri di porte e finestre, trame di mattoni, ecc.). I «messaggi» contenuti (che esprimono esigenze, stimoli, analisi critiche attuali o si riferiscono ad eventi storici, sociali o ambientali del passato) sono chiaramente leggibili e comprensibili. Destinato purtroppo a scomparire con il risanamento in atto del fabbricato, il murale di Tor di Nona per oltre 12 anni ha costituito un notevole esempio della possibilità della pittura popolare ed è stato «letto» da centinaia di migliaia di persone (vedi discorso a pag. 94-96).



- Due manifesti realizzati con la tecnica delle sagome ritagliate (vedi pag. 97-101). Il primo annuncia una rassegna di film di animazione organizzata da un comitato di lotta per la casa. Notare il testo inclinato che inserisce tensioni dinamiche (il cinema è movimento, e, nel cerchio bianco, l'immagine che richiama una tecnica tipica dell'animazione cinematografica: il «puppazzo» ritagliato). Il secondo è un manifesto che chiede, tanto per cambiare, libertà per alcuni compagni. Il lavoro è di grande semplicità: la parola «libertà» è, nel rispetto del significato, posta in alto (vedi pag. 62-63). I concetti di prigione e libertà sono rappresentati, rispettivamente, da una grata di quadrati neri e da una stella rossa. La progettazione (collettiva, di questi lavori) è stata attuata con la metodologia di cui abbiamo parlato da pagina 31 a pagina 41.

- Un collettivo di «Inesperti» ha progettato nel 1977 questo manifesto «standard» per annunciare utilizzando la stessa base una serie di concerti. Il lavoro è stato realizzato con maschere e bombolette spray (vedi discorso a pag. 100-104). Notate gli spazi sopra e sotto la parola «concerto» che permettono l'inserimento, con stampe successive delle date e dei nomi dei musicisti. Ma osservate soprattutto l'elevatissima qualità del lavoro ottenuta con mezzi veramente elementari.

- «No alla repressione» è un altro lavoro che conferma il livello professionale raggiunto, in tempi brevissimi, dallo stesso collettivo. La qualità di stampa ottenuta (ancora con l'impiego di maschere e, questa volta, con pennelli preparati anziché con bombolette spray, è paragonabile a quella di una buona serigrafia. In questo lavoro offre ad una estrema chiarezza comunicativa emergono insospettite capacità fantastiche e inventive sia nella elaborazione delle immagini che nella loro disposizione nello spazio.





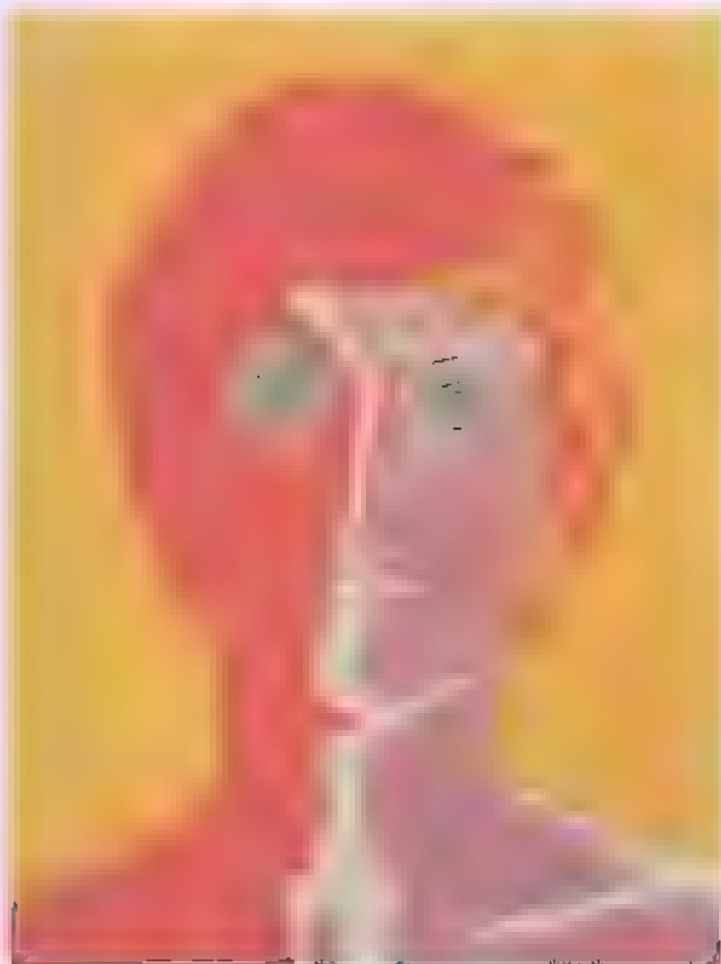
- Questi due esemp. di messaggio visivo chiariscono meglio il discorso sull'impiego di forme semplici ed elementari che tutti sono in grado di realizzare (vedi il discorso a pag. 43). Il primo lavoro è di Michele Spera, che da anni lavora per il partito repubblicano e uno dei più noti grafici «politici» italiani, e internazionali. Nei suoi lavori, inizialmente basati su armoniche elaborazioni geometriche (cubi, triangoli, piegature, str. fluite e linee d'ari) spesso di lettura ambigua) utilizza sempre più spesso semplicissimi elementi figurativi: firme, impadine, pennini, fermagli, fracce e serpentinini, di carta o, come in questo caso, un normale tappo di stenciale o coca cola. Sul bordo dei tratti o delle forme Michele riporta, molte volte, fasce di colori (in questo caso viola carico-rosa, quasi sempre una coppia cromatica vera o falsa (vedi quanto detto sul colore a pagina 61).



- Il secondo esempio è un noto manifesto sudamericano. Anche qui le tre forme impiegate — il Sud America, la mano, il fuoco — sono assolutamente elementari, realizzate nella forma più semplice possibile, facili da leggere e da riprodurre. Notare anche in questo caso l'impiego dei colori: il Sud America che diventa mano è rosso-viola, falsa coppia cromatica, e arancio-blu, vera coppia cromatica; il fuoco è verde giallo, falsa coppia cromatica.



- Due lavori che utilizzano figurazioni relativamente più complesse. Il primo è un dettaglio di un manifesto ciano. La maniera di elaborare la figura umana è, in tutta la grafica ciano, molto semplice di matrice chiaramente popolare.



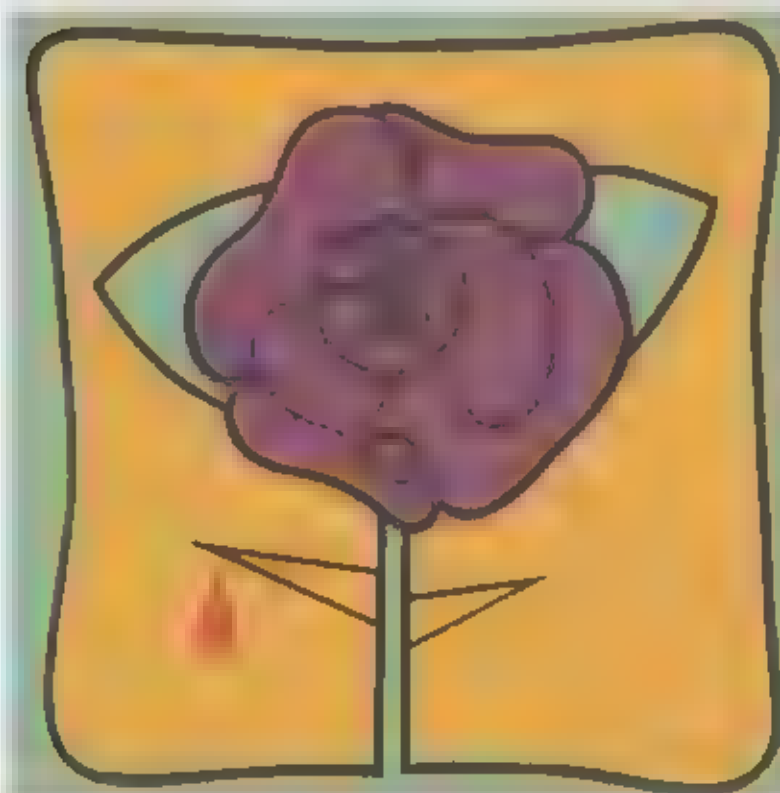
Il secondo lavoro è, invece, un ritratto di John Lennon eseguito da Richard Avedon, uno dei più noti fotografi americani. Ottenere immagini simili a questa di straordinaria efficacia, è, in realtà, meno complesso di quanto si potrebbe pensare. Avedon ha probabilmente utilizzato una fotografia «solarizzata» (il negativo o la stampa sono state esposte alla luce in fase di sviluppo, separando i toni e utilizzando film ha poi applicato colori in fissa coppia cromatica rosso-viola e rosso-giallo arancio) e in vere coppie cromatiche (giallo-viola). Ha anche inserito, negli occhiali di Lennon un elementare gioco ottico che ha aggiunto al tutto una notevole carica di attrazione visiva. Lo stesso processo, con risultati simili, è realizzabile graficamente con le tecniche illustrate alle pagine da 91 a 97.

- In questa pagina sono inseriti due lavori in cui il rapporto tra contenuto del messaggio e immagine (vedi quanto detto da pagina 22 a pagina 25) è particolarmente evidente. Il primo è il manifesto di Dietrich Shada e Jürgen Stock « cui contenuto è tanto evidente da non avere bisogno di alcun testo o titolo. L'esecuzione è elementare e realizzabile da chiunque sia capace di tenere una matita in mano ».



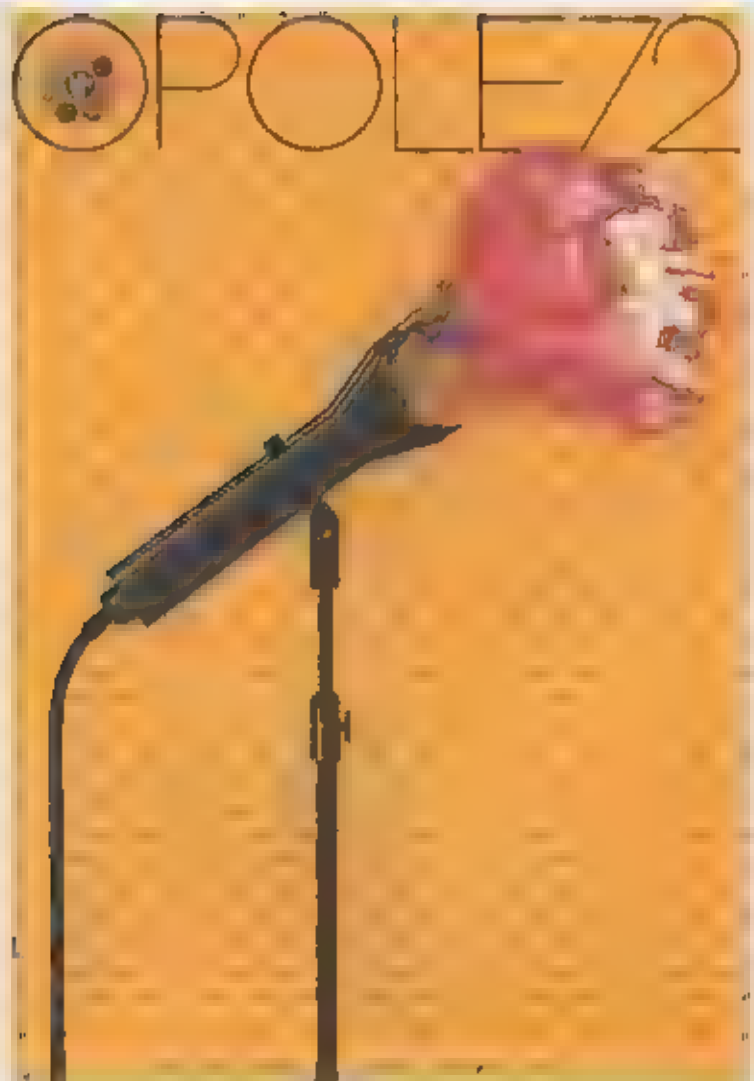
138

Il secondo è il dettaglio di un notissimo manifesto cubano il titolo è « Canzoni di protesta » ma il messaggio mantiene la sua chiarezza anche senza testo. La tecnica grafica come nel lavoro precedente è molto semplice e garantisce facilità di esecuzione e buoni risultati in stampa.





- A proposito delle capacità e delle tecniche di esecuzione e qui accenniamo nelle pagine 42-44 e da pag. 80 in avanti, ecco una serie di lavori. Il primo è un'opera realizzata nel 1924 da Henryk Berlew, un amico di El Lissitzky. È una «mechano-faktura» (riproduzione meccanica) ottenuta utilizzando con fantasia la cassa tipografica e cioè, caratteri, punti, linee, forme tipografiche che allora erano, in gran parte, di legno. Per realizzare lavori di questo tipo è sufficiente avere accesso ad una tipografia e poter contare per i primi tentativi sulla collaborazione di un amico tipografo. È anche possibile adattare progetti analoghi alla stampa con elementi ritagliati o con mascherina (vedi discorso alle pagine 97-104).



- Il secondo lavoro è un manifesto polacco realizzato nel 1972 da Tomasz Jura. L'inserimento di un fiore (e di uccelli, stelle, bandiere) in una forma semplice ed usuale (in questo caso un microfono) è un accorgimento usato molto spesso per accrescere ed accentuare contenuti di allegria, libertà, fantasia, speranza. La tecnica grafica di Jura è, in questo caso, molto semplice ma richiede comunque, per essere adottata, una certa esperienza e abilità. Lavori di questo tipo sono realizzabili, con ottimi risultati, in serigrafia.



140



- Per rendere un po' più completo il discorso iniziato nella pagina precedente, ecco due lavori di Heinz Edelmann Edelmann (che ha disegnato «Yellow Submarine» Il bellissimo film dei Beatles, è uno straordinario illustratore e un impaginatore tanto rigoroso quanto folle e fantastico I livelli tecnici di Edelmann (come quelli di Costantini, Hugo Pratt, Paolo Uccello o chiunque sia il vostro «elaboratore» preferito, non devono preoccuparvi o farvi sentire incapaci. Se studiate con umiltà e guardate con attenzione i lavori dei «maestri» possono così fornire una continua fonte di dati, di elementi e di riferimenti che potrete utilizzare liberamente senza soggezione e con fantasia. Notate, nei due esempi, il papavero che si chiude a pugno (nel programma di trasmissioni televisive destinato a ragazzi) e la fantastica piramide di topi (in una favola spaziale per i più piccoli).

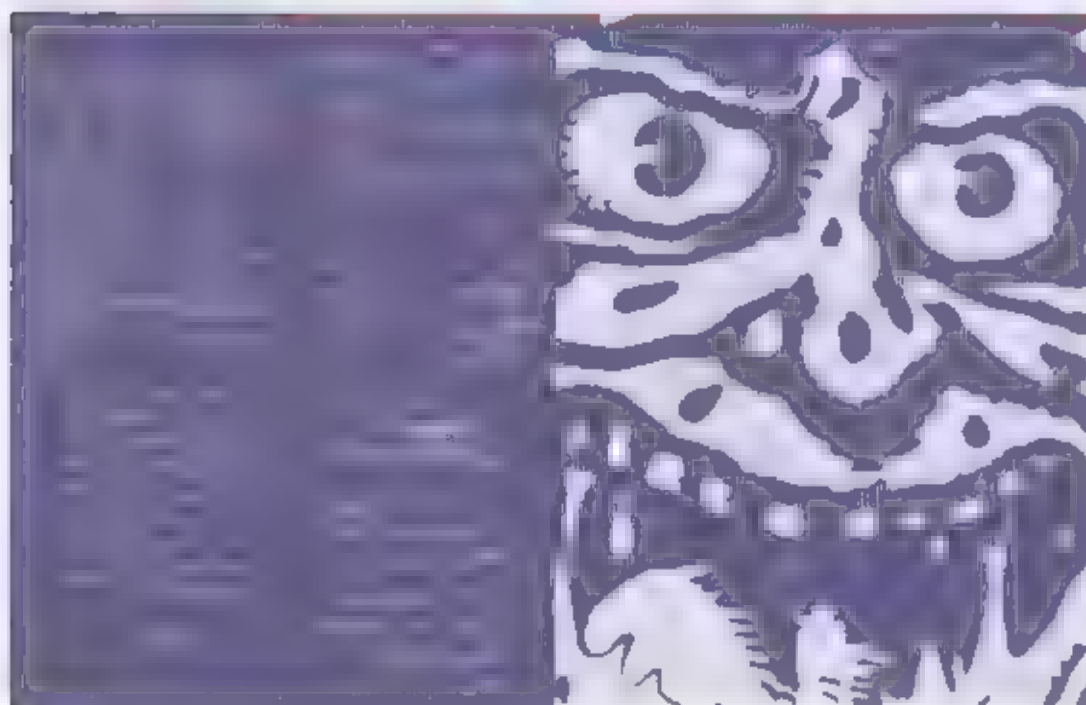
- Come esempio di composizione o impaginazione (vedi discorso a pag. 122-125).
 Quattro pagine di un libro di poesie di Majakovskij
 rubricate a Berlino, nel 1922
 da El Lissitzky
 Le prime due sono per le poesie
 «La nostra marcia»
 e «L'Internazionale»
 Dice El Lissitzky:
 «Per risparmiare al lettore
 la ricerca delle singole poesie
 ho fatto uso della rubrica
 Questo libro è formato solo
 col materiale della cassa dei caratteri
 Sfruttate le possibilità

della stampa a due colori
 sovrapposizioni
 incroci di tratteggiature e così via
 Le mie pagine stanno alle poesie
 in rapporto analogo
 a quello del pianoforte
 che accompagna il violino»
 Dice ancora
 (forse per invitarvi a riguardare
 le pagine da 45 a 51)
 «La configurazione
 dello spazio del libro
 per mezzo del materiale compositivo
 secondo le leggi
 della meccanica tipografica
 deve corrispondere
 alle tensioni di trazione e di pressione
 del contenuto»



● Negli anni '60
la grafica di avanguardia e alternativa
ha dato uno scossone
al decrepito baraccone
della «comunicazione» e dell'«arte»
dotti e ufficiali.
Come esempio, quattro pagine di «*Marco Tre-*
mentis» pubblicato tra Roma e Milano
da 1963 al 1970
impostato graficamente
da Giulio Confalonieri
è stato poi trasformato
dagli interventi della redazione
e di Megdalo Muzziò in particolare

in questi esemp. (del 1969)
è evidente l'attenta rilettura
di tutto il periodo rivoluzionario
che va da 1910 al 1930
(futurismo, dadaismo, costruttivismo ecc.),
ma soprattutto una decisa spinta libertaria.
Nota: l'impiego di riferimenti grafici
tratti da fumetti «underground»
allora molto di moda
l'impiego del manoscritto
al posto della composizione tipografica
e la stampa in colore
(rosso per un numero e viola per un altro)
al posto del sempiterno nero





- Con riferimento a quanto detto da pagina 109 a pagina 114, ecco due esempi di serigrafia. Il primo è un'opera di Flavio Costantini (un «professionista» di cui parliamo a pag. 74-75). Anche in questo lavoro il «racconto» è estremamente chiaro. È nuovamente rilevabile il paziente e puntiglioso lavoro di ricerca attuato per meglio definire ogni elemento del messaggio: l'ambiente, l'azione e il personaggio sono rappresentati con il consueto rigore e nel rispetto della tradizione figurativa popolare. Notare l'impiego di false fughe prospettiche.



- A proposito di elaborazione di immagine (vedi pagine da 81 a 87) e per concludere, un lavoro del nostro gruppo. È un «ritratto» di Errico Malatesta, ricavato da una vecchia fotografia, particolarmente mal ridotta. Alla «base» sono stati apportati solo piccoli cambiamenti: sono stati semplificati alcuni dettagli e la prospettiva ha subito una lieve trasformazione. Prima di ottenere la soluzione finale sono stati sperimentati otto diversi schemi di applicazione del tratteggio.



Per realizzare questo libro
hanno lavorato insieme nel 1981:

Lella Arrankoski
Carla Baffari
Enzo Costantini
Francesco Pilato
Ferro Piludu
«Giuseppe» Sciorino

sono stati utilizzati i lavori:
dei bambini e delle maestre
delle scuole elementari
del 1° circolo di Anagni
dei ragazzi
dell'Istituto Statale d'Arte
di Pomezia
dei ragazzi
dell'Istituto Europeo di Design
e Comunicazione Visiva
di Roma
dei collettivi di lavoro
del Convento Occupato
di Roma
del laboratorio
di ricerche e sperimentazione
del linguaggio audiovisivo
di La Forma - Serrone
dei partecipanti
al seminario *Segno libero*
organizzato dal
Centro Studi Libertari
di Milano

hanno collaborato
direttamente o indirettamente:

Carla Cociani
Lucilla Salimei
e tanta altra gente

Per realizzare questo libro
hanno lavorato insieme nel 2016:

Sara Giulia Bryun
Rossella Di Leo
Riccardo Falcinelli
Chiara Nuvoli
Francesco Scapilanni
Stefano Vittori

hanno collaborato
direttamente o indirettamente:

Lella Arrankoski
Vasa Matteo Piludu
Lucilla Salimei

questa nuova edizione
è stata composta
in Helvetica Neue LT
© Linotype Design Studio, 1983

gli interni sono stampati
su carta Fedrigoni Arcoset 120 gr
e la copertina
su carta Fedrigoni Arcoset 300 gr

la stampa è stata curata
dagli amici di CTS Grafica,
Città di Castello (PG)

finito di stampare
nel mese di ottobre 2016
ISBN 978-88-888-6026-5

Segno libero
© 2016 Vasa Matteo Piludu
(per le illustrazioni e i disegni)
© 1981 edizioni Antistato, e
© 2016 eleuthera editrice
Via Jean Jaurès 9, Milano
(per i testi e la grafica)



Ferro Piludu ritratto da Gianni Novak, pastelli a cera, 1991.

Ferruccio «Ferro» Piludu (1930-2011), grafico e illustratore, ha collaborato fin dagli anni Sessanta con: Rai, Televisione della Svizzera Italiana, Alitalia, Olivetti, Fiat, Pfizer, RCA, Vallardi, IASM, Unione Europea, Nazioni Unite e altre aziende e istituzioni pubbliche. Ha coordinato progetti di comunicazione partecipata in scuole primarie di varie Regioni italiane e in Svizzera, Colombia e Belgio. Ha realizzato titoli di testa, animazioni e filmati sperimentali tra cui l'iconico gabbiano della sigla «lunedifilm» per Rai 1, che ha segnato in modo indelebile l'immaginario di almeno tre generazioni di italiani. Il suo Gruppo Artigiano Ricerche Visive - fondato negli anni Settanta - è stato non solo per trent'anni un grande studio grafico di riferimento italiano, ma anche un attivo crocevia dell'allora vivace vita culturale romana. Alcuni suoi lavori sono stati presentati al Museum of Modern Art di New York, alla Triennale di Milano, all'Internationales Design Zentrum di Berlino e hanno ricevuto riconoscimenti nei principali festival cinematografici.

Riccardo Falcinelli (1973), grafico e teorico del design, ha progettato libri e collane per molti editori italiani tra cui Einaudi, minimum fax, Laterza ed elèuthera. Il suo ultimo libro è *Critica portatile al visual design* (Einaudi 2014).

Stefano Vittori (1983), curatore di questo volume, grafico e art director, si occupa di progetti di comunicazione per istituzioni e case editrici. Fa parte della redazione della rivista internazionale «Progetto Grafico» Alap.

Copertina: Falcinelli&Co. / Stefano Vittori,
elaborazione grafica dalla prima edizione del 1981.



Comunicare liberamente
vuol dire imparare
a essere un po' più liberi

Ferro Piludu, uno dei **maestri della grafica italiana**, ci accompagna, con questo testo chiave uscito per la prima volta nel 1981, nel suo mondo disegnato: *Segno libero* è un manuale storico che offre gli strumenti necessari per **analizzare**, **scomporre** e **rielaborare i messaggi** da cui siamo bombardati tutti i giorni, ma anche una guida pratica alle tecniche di stampa **low-cost** per l'autoproduzione di manifesti e pubblicazioni.

Nuova edizione con un saggio critico di Riccardo Falcinelli
illustrato con inediti materiali d'archivio

20,00 euro

ISBN 978-88-988-6026-5



9 788898 860265